U d'/of OTTAWA
39003002484185

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/paulhervieuconte00est

29-9-70

A Monsieur Edmond Huguet

Sincère hommage

Edmond Estève

PAUL HERVIEU

CONTEUR, MORALISTE ET DRAMATURGE

ANNALES DE L'EST
PUBLIÉES PAR LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE NANCY
31e année — 1917

EDMOND ESTÈVE
PROFESSEUR ADJOINT
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE NANCY

PAUL HERVIEU

CONTEUR, MORALISTE ET DRAMATURGE

ESSAI DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

BERGER-LEVRAULT, ÉDITEURS
PARIS — 5-7, RUE DES BEAUX-ARTS
NANCY — RUE DES GLACIS, 18
1917

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

PQ
2275
.H7Z64
1917

Les pages qui suivent ont été, sous leur forme première, un cours public de littérature française professé à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy, pendant l'hiver de 1915-1916. Qu'il me soit permis de les dédier à l'auditoire bienveillant et fidèle qui venait l'entendre à quelques lieues de l'ennemi, et sous la menace de ses bombes et de ses obus.

PAUL HERVIEU

CONTEUR, MORALISTE ET DRAMATURGE

L'auteur de *La Course du Flambeau*, de *L'Énigme* et du *Dédale* a été, — autant qu'il est permis de se prononcer à ceux qui jugent du dehors et sur les apparences, — un favorisé du sort. Né d'une famille de riche bourgeoisie, il n'a jamais connu cette nécessité de gagner le pain quotidien qui pèse d'un poids si lourd, — quand elle ne les étouffe pas, — sur tant de jeunes vocations. A moins de vingt-cinq ans il avait fait ses débuts en littérature. Entré tôt dans la carrière, il en franchit rapidement et brillamment les étapes. Sans arrêt, sans à-coup, suivant une progression parfaitement régulière et normale, comme s'il obéissait à la loi de sa nature, il développa les germes de talent qu'il portait en lui. De chroniqueur il se fit nouvelliste, de nouvelliste romancier, de romancier auteur dramatique, conquérant, à chacun de ces passages, des succès plus larges et plus marqués. A peine arrivé à la maturité de l'âge, il se trouva promu à l'un et à l'autre des deux maréchalats que la grande armée des écrivains fait luire, dans une perspective lointaine, aux yeux éblouis de ses jeunes recrues. Il fut élu membre de l'Académie Française et président de la Société des Gens de Lettres. La fortune, qui l'avait bien traité en maintes circonstances, ne paraît avoir pris de revanche sur lui qu'à l'occasion de sa mort, survenue inopinément le 25 octobre 1915. Cette mort, en d'autres temps,

eût fait événement. Elle a passé presque inaperçue parmi les péripéties d'un drame qui laisse bien loin derrière lui tout ce que l'imagination humaine a pu enfanter de plus tragique; elle n'a été qu'une mort entre des millions d'autres; et, toute prématurée qu'elle fût, puisque Hervieu entrait à peine dans sa cinquante-neuvième année, elle a paru venir à son heure, en comparaison de tant d'existences fauchées dans leur fleur. Au surplus, bien que l'auteur n'eût donné aucun signe de défaillance, il est permis de croire que l'œuvre où elle a mis le sceau avait reçu tous les développements dont elle était susceptible, et qu'elle avait désormais plus de chances de se répéter que de se renouveler. Quoi qu'il en soit, le moment est arrivé d'en dresser l'inventaire, d'en apprécier la valeur et d'en mesurer la portée; je ne dis pas seulement de l'œuvre du dramaturge, qui est le couronnement de l'effort littéraire de Paul Hervieu, mais de l'œuvre du conteur et du moraliste, qui a précédé l'autre, et qui, sur certains points, la prépare, l'éclaire et l'explique. Mais auparavant, et pour ne négliger aucune des sources d'information qui nous sont offertes (1), il convient que nous nous arrêtions un instant devant l'homme. Si nous pouvons saisir à leur origine les tendances profondes de son tempérament et de son esprit, nous ne prétendrons pas pour cela en déduire avec une rigueur géométrique les caractères essentiels de son art; mais il nous sera plus facile de reconnaître ce qu'il doit au milieu intellectuel où il s'est formé, et de suivre, plus tard, à travers les développements successifs qu'il a donnés à son talent, la trace de son originalité.

(1) Je fais allusion à la très importante et intéressante notice publiée dans l'*Année psychologique*, tome X, 1903 (Paris, 1904, p. 1-62), par Alfred Binet, sous ce titre : *La création littéraire. Portrait psychologique de M. Paul Hervieu.* On y trouvera non seulement des « études d'après nature » qui, faites par un observateur comme Alfred Binet, ont une particulière valeur, mais une foule de renseignements biographiques recueillis de la bouche d'Hervieu lui-même. Quoique ces documents n'aient pas été rassemblés en vue de la critique littéraire de son œuvre, ils ne laissent pas d'être, à qui veut l'entreprendre, extrêmement précieux.

CHAPITRE I

L'HOMME

SON TOUR D'ESPRIT, SA FORMATION LITTÉRAIRE

I

Paul Hervieu était, autant dire, un Parisien, étant né en 1857 à Neuilly-sur-Seine. C'est peut-être la raison suffisante pourquoi ni la nature ni la vie rustique n'ont de place dans son œuvre. Pour peindre la vie rustique, il faut la connaître, et le Parisien ne la connaît pas. Pour aimer la nature, il faut avoir grandi au milieu, ou tout au moins à portée d'elle; et l'enfance parisienne se passe entre des pavés et des murs. Sans doute le Parisien voyage. Il va de temps à autre chercher, loin de sa capitale, le repos, la santé ou le plaisir. Hervieu a visité de son propre gré bien des coins riants ou sauvages de notre France; il a parcouru la Suisse et la Savoie, le bâton d'alpiniste à la main; les hasards d'un début dans la diplomatie l'ont conduit jusqu'en Amérique. Mais voyager, c'est passer; c'est traverser des lieux inconnus où l'on apporte avec soi des pensées nées ailleurs et une âme étrangère. Ce n'est pas offrir des sens neufs et une imagination vierge à des impressions qui ne s'effaceront jamais. Le Parisien qui va aux champs y porte les goûts et les habitudes de la ville. Le paysage sur

lequel il promène sa vue occupe ses yeux, mais ne parle ni à son esprit ni à son cœur. Son vrai paysage, à lui, ce sont les rues où s'agite une foule bigarrée, venue de tous les bouts de la France et du monde, où toutes les races se coudoient, chacune avec sa physionomie, ses passions et ses mœurs. Le spectacle qui lui est offert, ce n'est pas la face de la terre, des eaux et du ciel; ce sont des milliers de faces humaines, les unes insignifiantes et mornes, les autres illuminées par la flamme d'une vie intérieure. Toutes, sans lui dire un seul mot, lui parlent par leurs yeux où il plonge les siens. Hervieu a noté quelque part « l'effet extraordinaire, magnétique, que produisait sur lui le mystérieux langage des prunelles humaines... Selon leurs natures différentes, poursuit-il, les yeux que croisaient les miens me rendaient jadis chagrin ou gai, rêveur ou colère. De plus je m'épuisais en efforts pour remonter vers la source des mille pensées que je voyais, pour ainsi dire, déboucher par les yeux et se jeter de là dans l'océan du monde. J'aurais regardé des yeux, comme d'autres écoutent une musique compliquée et savante, pendant des heures entières, ému tour à tour par l'enthousiasme, le doute, l'impuissance de comprendre, et la rage de ressaisir les expressions évanouies (1) ». L'homme qui a écrit ces lignes était né psychologue; et le psychologue se double volontiers d'un moraliste. Que fût-il advenu de cette disposition naturelle, s'il n'eût pas été un Parisien? Il serait imprudent de faire une loi de cette remarque : pourtant il est curieux de noter que parmi nos grands observateurs et analystes des passions et des caractères, plusieurs, et non des moindres, un Molière, un La Bruyère, sont nés dans la capitale et y ont été, comme on disait jadis, nourris. Les mêmes conditions qui firent d'eux des moralistes, en firent un aussi de Paul Hervieu, non moins pénétrant et non moins sévère. On a souvent rapproché son art de celui

(1) *Les Yeux verts et les Yeux bleus,* avant-propos.

de nos écrivains classiques. L'art n'est qu'une forme, qui se moule sur la pensée. Une similitude dans les moyens d'expression, si elle n'est pas le fait d'une imitation insipide, dénonce un rapport d'esprit. De ce rapport nous saisissons ici une des raisons profondes. Nous essaierons plus tard de préciser en quoi il consiste et jusqu'où il s'étend.

Mais ce Parisien, — comme la plupart des Parisiens du reste, — est, si l'on remonte d'un degré ou deux, de provenance provinciale, tant du côté paternel que du côté maternel. Il est Normand par son père, né à Caen, de souche indigène. Il est Briard par sa mère, née à Paris de parents originaires de Coulommiers. On ne saurait dresser un atlas littéraire de la France comme on en dresse un atlas linguistique, ni marquer sur la carte par des lignes tranchées et des couleurs variables la répartition des aptitudes intellectuelles, comme on y situe les productions, les industries et les cultures. « La plante humaine », selon le mot cher à Stendhal, n'est pas attachée au sol comme le chêne ou l'olivier; elle ne dépend pas du climat comme le houblon ou la vigne. Les familles se dispersent, les individus se transplantent, les races se croisent, — et l'esprit souffle où il veut. Toutefois il faut bien admettre que si le Midi nous fournit en abondance des orateurs, des hommes politiques et des artistes, la Normandie et la Brie produisent plutôt une race robuste et laborieuse de paysans économes ou de marchands âpres au gain, doués d'un esprit positif, d'un grand sens pratique et d'une tenace volonté. Les parents de Paul Hervieu avaient fait, par ces qualités vraisemblablement, leur fortune dans le commerce, quand ils eurent, déjà sur le tard, ce cinquième garçon, l'avant-dernier de la famille. Il ne faut pas s'étonner si l'enfant, pourvu par sa naissance d'une telle hérédité et, de plus, élevé par un père qui approchait de la vieillesse et par une mère qui doublait le cap de la maturité, contracta de bonne heure certaines habitudes d'esprit qu'il n'a jamais perdues. L'œuvre de Paul Hervieu,

qu'il s'agisse de son œuvre de conteur, de moraliste ou de dramaturge, révèle un goût particulier pour les faits. C'est de l'analyse des faits qu'il tire ses maximes de morale; ce sont des faits que, dans ses nouvelles, il fait passer sous nos yeux, en y mêlant le moins possible de sa personnalité; dans son théâtre les réactions des caractères aux événements se traduisent en actes avec une logique et une promptitude qui parfois ne nous laisse même pas le temps de respirer. Ce tour d'esprit positif et net, d'une lucidité un peu froide, d'une sobriété un peu sèche, mettons que c'est la part, dans le talent d'Hervieu, de la famille et de l'éducation, et cherchons désormais à discerner en lui les qualités individuelles qui composent sa propre physionomie.

Elles n'apparurent pas chez lui plus tôt qu'il n'est ordinaire. Point d'anticipations surprenantes, nulle précocité. « Vraisemblablement cet enfant passa comme les autres ses premières années. Il eut la fièvre scarlatine, des coliques et des rages de dents. Après quoi, ses instincts commençant à se développer, il se mit naturellement à les suivre. Il adorait le miel et détestait la rhubarbe; lorsqu'il était joyeux, il s'abandonnait à des éclats de rire sonores; il pleurait lorsqu'il avait du chagrin. Tout cela le fit souvent fouetter par sa mère. Enfin le voyant en âge de comprendre les jeux et de s'en amuser, son père, commerçant affable mais sérieux, le conduisit chez un maître d'école, dans la petite masure duquel, pendant dix années, *il* passa les belles heures que le soleil donne à l'homme, roi de la nature (1). » C'est ainsi qu'Hervieu décrit l'enfance d'un de ses personnages. Je n'ai eu, pour y retrouver l'histoire de la sienne, qu'un nom propre à supprimer. Il était de santé délicate et de caractère timide. À l'institution de Neuilly où il fit ses débuts, il se montra bon élève, discipliné et suffisamment laborieux; de même au lycée Condorcet, où il pour-

(1) *Diogène le Chien*, chap. I.

suivit ses études d'une façon honorable sans être brillante. Le seul présage de son avenir qu'il ait donné à ses maîtres, c'est un certain « instinct du style littéraire » que notait dans ses compositions françaises son professeur de troisième. Comme il arrive souvent chez les adolescents renfermés et peu enclins à l'activité physique, ceux qu'on appelle familièrement « des petits pères tranquilles », il développait dans une indolence apparente ses facultés d'observation et de réflexion. Il accumulait en lui des souvenirs, des impressions, des émotions qui, conservées par une mémoire très fidèle, ont fourni plus tard des matériaux à son activité littéraire. Nous en avons un exemple très curieux dans la nouvelle intitulée : *Une Scène de collège.* C'est le récit d'un duel à coups de poing, entre écoliers rivaux, au collège de Boulogne-sur-Mer, où, pendant la guerre de 1870, on avait mis le jeune Hervieu en pension. Sans doute il a été écrit quelque vingt ans après l'événement, et l'on ne saurait affirmer que l'imagination du romancier n'a pas brodé sur ces souvenirs d'enfance. Pourtant il y a dans certains passages des détails si abondants, si précis, et qui paraissent si peu inventés, qu'on incline à les croire de provenance ancienne et authentique. Ainsi le portrait des deux champions, le Français Bonchon, tout en large, qui figure assez bien « un sac de charbon, avec ses vêtements de tons si foncés, avec sa crinière noire et ses mains perpétuellement sales, avec sa figure assombrie sous la végétation naissante de poils très bruns et sous l'épaisseur des sourcils qui ombraient ses regards déjà ténébreux », et l'Anglais Grutch, tout en long, avec son cou effilé, son museau pointu, ses yeux d'un bleu tendre, ses cils d'une soie très blanche, et ses paupières à la peau transparente comme celle « des tout petits cochons ». Admettons que le procédé littéraire soit intervenu pour souligner et même pour exagérer le contraste. Il n'en reste pas moins que ce double crayon, tout comme certains por-

traits dont nous n'avons jamais vu le modèle, nous donne l'impression de la ressemblance, tant le dessin en est tracé d'un trait sûr et net.

Voir net, rendre de même, c'est la forme supérieure de l'imagination représentative. C'est la forme même de l'imagination chez Paul Hervieu, qu'il s'agisse de peindre les choses, les idées ou les sentiments. Peu de fantaisie chez lui; point de rêverie. Ni halo lumineux autour des physionomies, ni brume dorée sur le paysage : tout est mis dans le même jour vif et cru. Il a écrit dans sa jeunesse des vers qu'il n'a pas jugé à propos de conserver. Il serait curieux, pour l'histoire de son esprit, de savoir quelle tournure ils avaient. Était-ce des vers néo-classiques à la façon de Ponsard et d'Augier? ou des vers romantiques à la façon de Musset, que les adolescents de ce temps-là copiaient encore? ou des strophes à l'imitation de Victor Hugo? ou des sonnets dans le goût brillant et froid du Parnasse Contemporain? De quelque poétique que se réclamât l'auteur, j'incline à croire que s'ils avaient parfois quelque beauté, ces vers de jeune homme, c'était, selon le vœu du Normand Malherbe, la beauté de la prose, — de la prose nerveuse, tendue et difficile qu'écrira Hervieu dans la maturité de son talent.

Il n'y a donc pas beaucoup d'imagination, au sens courant du mot, chez Paul Hervieu, c'est-à-dire de disposition à animer, à transformer, à idéaliser les choses. Il n'y a pas non plus chez lui, — et pour la même raison, — de tendance à regarder au delà ou au-dessus des faits, de leurs conséquences logiques et de leurs causes naturelles, pas d'inclination religieuse ou mystique. Il déclarait lui-même, aux environs de la quarantaine, « qu'il n'avait jamais eu la moindre possibilité de compréhension de ce que c'était que la foi ». Sans doute pensait-il en premier lieu, lorsqu'il s'exprimait ainsi, à la foi religieuse. Il avait été élevé dans la religion catholique; il avait fait sa première communion;

on lui avait fait concevoir l'idée de la damnation éternelle; mais jamais il n'avait pu y croire. « Je serai damné, se disait-il, si je ne crois pas. Mais je ne peux pas croire à volonté. » Ce don d'incrédulité, — car il y a là, chez un enfant si jeune, comme la révélation d'une aptitude congénitale, — il l'étendait, nous a-t-on dit, à tous les domaines. « Il ne croit à rien, ni à la télépathie, ni au spiritisme, ni à la chiromancie, ni à la graphologie, ni aux pressentiments, ni à certaines influences fatidiques; l'idée de l'anéantissement de l'individu après la mort ne le hante pas; il accepte cette idée; dans des moments de soucis cruels, il l'a même accueillie comme un repos; en vie normale il n'y pense pas (1). » Je ne vois pas là indifférence aux graves questions qui, à un moment ou à l'autre, tourmentent tous les hommes. J'y vois l'indice d'un esprit très équilibré, très maître et très sûr de lui-même, très positif, encore une fois, peu disposé à se payer de paroles, et répugnant absolument à quitter pour les espaces de l'immensité supra-sensible le sol borné, mais solide, de la réalité.

Il n'y a pas non plus chez Hervieu une très grande sensibilité, du moins de cette sensibilité superficielle et extérieure qui s'épanche en démonstrations, en gestes, en mots, en cris, celle que reflète l'œuvre de l'écrivain et avec quoi il fait de la « littérature ». A le lire, il ne donne pas l'impression qu'il eût les nerfs très faciles à émouvoir. Il a mis sous nos yeux les situations les plus angoissantes, non seulement dans son théâtre, où l'auteur naturellement s'efface derrière ses personnages, mais dans ses romans, dans ses nouvelles, où sa personnalité pourrait transparaître davantage. Je ne crois pas qu'il ait jamais un mot de pitié pour les souffrances physiques ou morales qu'il dépeint avec une inflexible vigueur. Il est, par nature ou par choix, de l'école de Stendhal et de Mérimée. C'est par l'intensité

(1) Alfred BINET, *op cit.*, p. 14.

seule de ses descriptions ou de ses analyses qu'il trahit son émotion et qu'il provoque la nôtre. Tel il était dans ses livres, tel il était aussi dans sa vie. Tous ceux qui l'ont personnellement connu s'accordent à nous le représenter comme un homme réservé et froid. « Notre auteur, dit M. Alfred Binet, nous donne l'impression d'une nature discrète, attentive, rentrée, sobre de geste, de voix, de parole, et un peu triste... Il écoute, car il sait écouter, et longtemps, et avec patience... Ce n'est ni un gesticulateur, ni un bavard (1). » Mais tous s'accordent aussi unanimement à signaler sa capacité de s'émouvoir au dedans. Il était « très sensible », dit M. Adolphe Brisson; « d'une sensibilité vive jusqu'à la douleur », dit M. Boutroux; « d'une sensibilité d'écorché », dit M. Georges Lecomte. Quelqu'un m'affirmait, en me parlant de sa mort inopinée, qu'il était une victime de la guerre, non pas seulement parce qu'il avait pris, comme tout bon Français, sa part des deuils et des angoisses de la patrie, mais parce qu'il s'épuisait en efforts quotidiens pour ranimer, chez une personne qu'il aimait et qu'il craignait de voir perdre courage, une confiance dont à certains jours il avait de la peine à se donner à lui-même les motifs. La délicatesse du sentiment s'alliait chez lui à la fidélité du souvenir. On accordera sans doute qu'une des plus touchantes manifestations du cœur, c'est la reconnaissance, surtout quand elle s'exerce après de longues années, envers des êtres qui sont sortis de notre vie et même de la vie, et de qui on ne peut nous accuser, comme cet implacable La Rochefoucauld, de chercher par notre gratitude à nous acquérir de nouveaux bienfaits. En 1907, quelques semaines après la mort de Brunetière, Paul Hervieu publia dans la *Revue de Paris*, à la mémoire du grand critique, un article qui ne donne qu'une assez faible idée de l'activité intellectuelle, de l'originalité d'es-

(1) Alfred BINET, *op. cit.*, p. 9.

prit, de la puissante dialectique et de l'éloquence entraînante de l'écrivain qui avait mêlé son nom à toutes les grandes discussions littéraires ou morales des vingt-cinq dernières années. Aussi bien n'avait-il pas pour objet, cet article, de définir la doctrine de Brunetière, ou sa manière, ou son idéal, ou son influence, mais de payer à sa personne une dette jadis contractée par l'auteur. Vingt ans auparavant, pour faire accepter à la *Revue des Deux Mondes* un roman de Paul Hervieu qu'il avait lu sans en connaître l'auteur, qu'il avait jugé bon, et qui déplaisait, Brunetière n'avait pas hésité à donner le choix entre la publication de l'ouvrage et sa démission de secrétaire de la rédaction. Et quand, plus tard, Hervieu, étant venu par hasard à apprendre cette histoire, avait voulu la raconter au public, il s'y était formellement opposé, sans consentir, sur les instances de son obligé, à autre chose qu'une allusion énigmatique dans la préface de *L'Armature*. Je devais citer cette anecdote, dont je ne saurais dire en vérité qui elle honore le plus, de celui qui pendant vingt ans refusa de tolérer l'expression d'une reconnaissance si légitime, ou de celui qui n'en garda pendant vingt ans le secret au fond de son cœur que pour le crier sur les toits, du jour où la liberté de la parole lui fut rendue par la mort.

Comme tous les hommes dont l'imagination est calme et la sensibilité contenue, Hervieu était d'autant plus capable de suite, de méthode et de réflexion. Nous retrouverons ces qualités dans son art. Il les portait dans ses occupations quotidiennes et les manifestait par les habitudes de sa vie. La première fois que M. Alfred Binet pénétra dans son cabinet de travail, il fut surpris de le trouver si bien rangé. On est accoutumé, pour peu qu'on ait lu une page célèbre de Diderot, à considérer le cabinet d'un écrivain comme le temple du désordre. On voit la planche de sapin pliant sous les volumes dépareillés, les estampes enfumées clouées au mur par les quatre coins, les plâtres accrochés çà et là,

la table encombrée de papiers et de brochures... Il y a, en effet, de ces repaires d'hommes de lettres où l'on ne peut avancer qu'en sautant de place en place, comme on passe un gué de pierre en pierre, sous peine de fouler aux pieds les livres épars sur le parquet; où, si l'on prétend s'asseoir, il faut au préalable expulser des sièges les in-octavo ou les in-douze qui s'y dressent en piles. Il n'en était pas de même chez Paul Hervieu. Les livres étaient nombreux, mais « bien rangés sur les rayons des bibliothèques, et aucun d'eux ne s'attardait sur les canapés et sur les chaises ». Dans cette pièce élégante et claire, l'écrivain travaillait tous les jours, de telle heure à telle heure, pendant des mois de suite, avec une invariable ponctualité. « Il se lève à 8 heures, disait M. Alfred Binet, dépense sa matinée à de menues besognes, lit des journaux, beaucoup de journaux, s'acquitte des rendez-vous qu'il a fixés et gagne ainsi l'heure de son déjeuner. C'est vers 1 heure qu'obéissant à l'ordre qu'il s'est donné, il commence sa séance de travail. Cette séance se prolonge régulièrement toute l'après-midi, jusqu'à 6 heures moins le quart... Quelquefois, ayant saisi un joint, il travaille une heure de plus; mais c'est assez rare. A 7 heures, M. Hervieu s'habille et sort. Cinq fois par semaine environ, la journée recommence sur le même plan; le sixième est le jour de l'Académie; le septième est le dimanche, jour de repos (1). »

Des habitudes aussi régulières ne sont pas incompatibles autant qu'on pourrait le croire avec ce qu'on appelle l'inspiration, cet afflux d'idées et d'images et cette facilité à leur donner une expression heureuse, au point qu'on a l'illusion d'écrire sous la dictée d'une voix intérieure, qui ne sont pas propres au seul poète, mais que connaissent à un degré inégal tous ceux qui tiennent une plume. Bien au contraire, on peut dire qu'en la disciplinant, elles la favo-

(1) *Op. cit.*, p. 18.

risent; qu'en la canalisant, elles en maintiennent le niveau. Victor Hugo, par exemple, n'aurait produit ni tant d'œuvres, ni de cette qualité, ni de cette verve, s'il n'avait jalousement réservé au travail littéraire les mêmes heures de chaque jour. Mais ici nous avons les aveux de Paul Hervieu. Composer n'est pas pour lui un plaisir. « J'aimerais mieux lire qu'écrire, disait-il... Je travaille par volonté, parce que je m'en donne la consigne... J'ai le sentiment de l'incarcération pendant que je travaille... Je suis comme le voyageur dans le noir du tunnel, qui attend de voir la lumière du jour... » La besogne à laquelle il s'astreignait n'était pas sans analogie, à ses yeux, avec les travaux forcés. « J'ai parfois rêvé, disait-il encore, d'avoir un esclave dont personne ne connaîtrait l'existence, qui vivrait dans une cave... Je lui ferais passer de la nourriture par un soupirail, et il écrirait toutes mes pièces... Je ne lui laisserais guère de repos, je serais exigeant, je le ferais recommencer sans pitié; moi, je n'aurais qu'à jouir du fruit de son travail... » Et il concluait spirituellement : « Mais je me suis aperçu que cet esclave, j'en disposais : c'est moi. » L'œuvre à faire ne se présentait pas à lui comme une création épuisante, mais voluptueuse, où le plaisir de la conception fait surmonter et oublier les fatigues d'une exécution pénible. Elle lui apparaissait comme une construction logique, qu'il fallait assembler, asseoir, dresser, agencer, relier avec beaucoup d'efforts et de contention d'esprit. Ne l'eût-il pas déclaré qu'on s'en douterait un peu, en lisant ses romans et ses pièces de théâtre. Rien ne paraît avoir été abandonné au hasard; tout est calculé, combiné, raccordé avec une précision minutieuse. Ce serait parfait, si on ne s'en apercevait pas. Beaucoup de pages de son œuvre sentent l'huile. Il faut les prendre telles quelles, et voir dans cet art patient, conscient, aux formes élégantes mais un peu raides, un produit et une réussite de la volonté.

La volonté, tel paraît bien avoir été le trait dominant

d'Hervieu. La volonté se marquait dans sa physionomie dont, avec deux grands yeux, beaux, mais dépourvus de douceur, le détail le plus caractéristique était le menton, haut, large, carré, opiniâtre. C'est par volonté, par un choix libre et réfléchi, plutôt que par l'entraînement d'une vocation irrésistible, qu'il s'était fait homme de lettres. « J'ai été, disait-il, un littérateur volontaire. » Au sortir du lycée, hanté peut-être par une parole entendue du vivant de son père : « Toi, tu ne seras pas dans les affaires; tu feras ton droit », — ou tout simplement faute de concevoir de ses facultés un meilleur usage, il prit ses inscriptions. Il poussa jusqu'au premier examen de doctorat. Puis, l'envie lui étant venue de s'exercer à la parole, il commença son stage au Barreau de Paris, et demanda au bâtonnier Bétolaud de le mettre sur la liste des avocats d'office. Il était jeune; il avait l'air extrêmement jeune. Le bâtonnier lui conseilla d'attendre. « En sortant du cabinet de Bétolaud, Hervieu eut un accès de dépit; il prit une résolution brusque qui, d'un coup, changea tout son avenir. Il renonça au droit et se rendit directement chez un de ses amis qui le fit entrer dans le cabinet, nouvellement constitué, de M. de Freycinet; de là, il passa au ministère des Affaires étrangères, qu'il devait quitter quelques années plus tard, pour se donner entièrement à la littérature (1). »

Rien ne permet de croire qu'au moment où il se faisait attacher au ministère des Affaires étrangères, il n'envisageât la diplomatie comme un avenir très acceptable. « J'aurais pu, disait-il plus tard, faire une carrière dans les ambassades. » Il avait assez d'intelligence, de méthode et de ténacité pour réussir là où il aurait résolu de suivre sa voie. Il se trouva que ce fut dans la littérature. Un hasard lui révéla qu'il avait quelque talent pour écrire. Afin de rendre

(1) Alfred Binet, *op. cit.*, p. 14.

service à un ami plus âgé, pressé par le temps, il se chargea de rédiger un chapitre d'un livre que cet ami préparait. Il prit goût à la tâche, et il découvrit que lui aussi il était homme de lettres. En 1882, à vingt-cinq ans, il publiait coup sur coup ses deux premiers livres : *La Bêtise parisienne,* un recueil de chroniques et d'articles qui promettaient un moraliste précoce, et un conte, *Diogène le Chien,* où un sujet antique était renouvelé par un esprit très moderne. Il donnait vers le même temps sa démission d'attaché d'ambassade. Sa vie, cette fois, était orientée définitivement. Il a maintenu cette orientation sans défaillance, donnant à peu près régulièrement chaque année une œuvre nouvelle, faisant jouer encore au printemps de 1914 sa dernière pièce, *Le Destin est maître,* sur la scène de la Porte-Saint-Martin. Jusqu'au dernier moment il a rempli sa tâche en bon et ponctuel travailleur.

II

On n'est pas seulement l'homme de son hérédité et de son tempérament; on est encore l'homme de sa génération. Aux dispositions naturelles, à l'éducation donnée par la famille et par la vie, vient s'ajouter l'éducation donnée par les livres. On se ressent toujours de l'atmosphère intellectuelle qu'on a respirée à vingt ans. « Il n'est aucun de nous, a-t-on dit, qui, descendu au fond de sa conscience, ne reconnaisse qu'il n'aurait pas été tout à fait le même s'il n'avait pas lu tel ou tel ouvrage, poème ou roman, morceau d'histoire ou de philosophie (1). » La remarque est particulièrement juste quand il s'agit d'un écrivain qui demande aux livres non pas seulement une récréation passagère et un noble divertissement, mais la direction de son talent et les modèles de son art.

(1) Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine,* avant-propos.

La génération à laquelle appartenait Hervieu, c'est la génération de 1880, la première qui atteignit l'âge d'homme après les revers et les douleurs de 1870, celle à qui échut, après le grand désastre, la tâche de renouer le présent au passé et de préparer l'avenir. Mais le passé, du moins le passé le plus proche, lui était d'un médiocre réconfort, et l'avenir ne lui offrait que des perspectives obscures. Elle sentait dans son âpreté cuisante l'humiliation de la défaite, sans que l'espoir d'une revanche prochaine en vînt adoucir l'amertume. Elle entrait dans la vie avec la défiance d'elle-même et de ses forces. Elle pliait sous un fardeau trop lourd; elle a dû attendre trente-quatre ans avant de se redresser. Faut-il s'étonner si elle a été, dans l'ensemble, une génération désenchantée, apportant avec elle la conviction d'un beau destin manqué et d'une disgrâce imméritée, disposée par suite à se faire des choses et du monde une conception sèche, dure et triste? Les maîtres qu'elle se donna, loin de réagir contre cette tendance, l'encourageaient. L'état d'esprit de beaucoup de jeunes gens de ce temps-là a été expliqué et analysé par l'un des plus distingués, — c'est Paul Bourget, — dans ces *Essais de psychologie contemporaine* (1) qui sont, comme l'auteur nous en avertit, moins une œuvre de critique qu'un recueil de « notes pour servir à l'historien de la vie morale pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle français ». Il faudrait dire plus exactement, ce me semble, qu'ils sont surtout une contribution à l'histoire intellectuelle de la jeunesse littéraire française aux environs de 1880. Ce sont les dieux qu'adorait cette jeunesse que M. Paul Bourget fait passer devant nos yeux sous le même angle de lumière où elle avait accoutumé de les voir : poètes comme Baudelaire et Leconte de Lisle, romanciers comme Flaubert, Stendhal et les Goncourt, philosophes comme Renan et Taine, moralistes comme Du-

(1) Les *Essais* ont paru en 1883, et les *Nouveaux Essais* en 1885.

mas fils. Il nous présente d'eux non pas l'image que nous nous en faisons aujourd'hui, mais celle qui se reflétait, il y a trente-cinq ans, dans ce miroir inconsciemment déformateur qu'est l'esprit des tout jeunes gens. Baudelaire, par exemple, ne les touchait point par la sobriété puissante de son art, et par l'ardente spiritualité qui s'exhale de son inspiration souvent trouble. Ils aimaient en lui le blasé qui ne pouvait trouver de saveur à l'amour qu'en le composant d'un ambigu de mysticisme et de libertinage, le raffiné qui s'enorgueillissait de vivre en un siècle vieilli, à une époque de décadence, persuadé que si la décadence aboutit à la ruine et à la mort, elle n'y arrive qu'après avoir engendré des sentiments rares, des états d'âme imprévus, des exemplaires d'humanité exquis. De l'œuvre de Renan ils retenaient, j'aime à le croire, la leçon de haute sincérité envers soi-même, de probité scientifique, de labeur assidu, de tolérance non pas aigre et méprisante, mais respectueuse et sympathique, qu'elle continue de nous donner. Mais ils voyaient surtout dans l'auteur des *Origines du Christianisme* aussi bien que des *Drames philosophiques* le prince du dilettantisme, l'initiateur à « cette disposition d'esprit très intelligente à la fois et très voluptueuse qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie, et nous conduit à nous prêter à toutes sans nous donner à aucune (1) ». Ils admiraient dans la critique et la philosophie de Taine la rigueur apparente qu'ajoute à des thèses ingénieuses, neuves, discutables mais excitantes, une dialectique vigoureuse et un style aussi systématique que la pensée. Mais ils acquéraient aussi dans son commerce l'amour, le culte et presque le fétichisme du fait, du fait auquel se ramène la science, auquel aussi se ramène l'art, si la valeur littéraire d'un ouvrage se mesure à ce qu'il contient de faits significatifs et de documents humains. Flaubert leur ensei-

(1) *Essais de psychologie contemporaine : M. Ernest Renan.*

gnait que l'art a son objet en lui-même, qu'une création esthétique n'a pas d'autre but que sa beauté intime; que toute œuvre est condamnable où l'auteur se laisse deviner; il les laissait convaincus, par la lecture de ces romans où il prétend reproduire exactement la vie, que la créature humaine est à la merci des choses qui l'entourent, et incapable, ou peu s'en faut, d'aucune réaction personnelle. Stendhal, ressuscité après un long oubli, compris enfin, comme il l'avait annoncé, par les lecteurs de 1880, était honoré par la plupart de ces jeunes gens d'une admiration qui allait jusqu'au fanatisme. Il les conviait à le suivre dans ces analyses minutieuses et interminables où il dissèque les grandes passions humaines, l'ambition et l'amour, aussi froidement qu'un chirurgien ouvre un cadavre sur une table d'amphithéâtre; il leur enseignait d'exemple comment on cache une sensibilité trop vive sous le masque d'une « ironie imperceptible au vulgaire ». Les frères de Goncourt les invitaient à prendre, pour sujet du roman que tout débutant rêve d'écrire, non pas quelque belle et dramatique aventure, mais l'étude patiente et positive d'un cas psychologique, voire quasi pathologique, comme celui d'un Charles Demailly ou d'une Madame Gervaisais, à décrire des détraqués et des neurasthéniques, à pratiquer le style travaillé, compliqué, contourné, alambiqué, — « l'écriture artiste », — dont ils n'étaient pas peu fiers d'avoir été les inventeurs et dont ils poussaient le souci jusqu'à la souffrance. Et tandis que les philosophes doutaient, que les poètes se pervertissaient, que les romanciers se désintéressaient hautement des applications pratiques qu'on pouvait être tenté de donner à leurs récits, seul un dramaturge, s'érigeant en moraliste, entreprenait de fixer pour ses contemporains les principes qui doivent régler la conduite de la vie. Doué au plus haut degré du sens du théâtre, excellant à réaliser en situations saisissantes les problèmes de la casuistique mondaine, spécialement ceux qui concernent l'amour et

le mariage, et des prémisses par lui posées à tirer les conclusions avec une implacable logique, Alexandre Dumas fils ne mettait, dans ses comédies, l'homme et la femme en présence l'un de l'autre que pour les jeter aux prises dans une lutte sans merci, où la brutalité de la violence n'avait d'égale que la perfidie de la ruse. De telles lectures nourrissaient chez les jeunes gens de 1880 une sensibilité surexcitée et maladive sous des dehors impassibles, une philosophie amère, une indifférence complète aux conséquences morales de l'œuvre d'art, et, dans le naufrage des illusions et des croyances, une confiance absolue dans le seul élément de certitude qui s'offrît à eux, dans la valeur du fait.

III

La formule littéraire qui répond à cet état d'esprit, c'est le réalisme. Et c'est aussi le réalisme qui, vers 1880, dominait dans la littérature française. Mais il y a réalisme et réalisme. Nous avions eu déjà le réalisme humanitaire à la façon des *Misérables ;* nous avions en ce moment même le réalisme sentimental d'un Daudet ou d'un Coppée; d'Angleterre, de Russie, nous étaient venues ou nous arrivaient, avec les romans de George Eliot et de Dostoievski, les manifestations d'un réalisme qui ne croyait devoir sacrifier à la peinture de la vérité et à l'exacte observation de la vie ni le respect de la dignité humaine ni la divine pitié. L'auteur des *Scènes de la vie cléricale,* d'*Adam Bede* et du *Moulin sur la Floss* met en scène des personnages sans éclat et des aventures communes. Mais dans la destinée la plus vulgaire il y a place pour toutes les émotions de l'âme. « Croyez-le bien, dit-elle quelque part, vous gagneriez plus que je ne saurais dire, si vous appreniez avec moi à voir un peu de la poésie et du pathétique, du tragique et du comique contenus dans l'expérience d'une âme humaine

qui regarde par de ternes yeux gris, et qui parle dans une voix d'un ton tout ordinaire (1). » L'auteur des *Pauvres Gens*, des *Souvenirs de la Maison des Morts*, de *Crime et Châtiment*, se penche fraternellement sur les humbles, sur les souffrants, sur les déchus, sur les coupables; il peint sous des couleurs effroyables la vie des bagnes sibériens où il a passé quatre années; il analyse avec la plus minutieuse exactitude les états de conscience d'un criminel, depuis la conception jusqu'à l'exécution et jusqu'à l'expiation du forfait. Mais c'est qu'il voit dans les tortures physiques ou morales, surtout quand elles sont supportées en commun, un objet de compassion, et un moyen de relèvement; il croit à la bonté de la souffrance; il en a la religion. Pour lui comme pour Eliot, — quelque distance qui à tous points de vue les sépare, — la condition essentielle de l'art, c'est la sympathie. Chez nous au contraire le réalisme, tel que l'ont pratiqué les disciples de Flaubert, a quelque chose de sec et de méprisant. Leur maître s'est astreint par conscience à peindre des faits vulgaires et des âmes communes. Mais on sent qu'il s'irrite de perdre son talent et son style à une tâche aussi ingrate; il en veut à ses personnages de n'offrir que des spécimens de la sottise, de la trivialité, de la bassesse; il s'en venge en les présentant sous leur plus mauvais jour. Son art a le poli du marbre; il en a aussi la froideur. On regrette qu'il n'ait pas été animé, comme celui du réaliste anglais, par le sentiment de la dignité morale dans les êtres les plus humbles; comme celui du réaliste russe, par un souffle d'évangélique charité. Une réaction allait se produire contre cet art dur et presque inhumain. Mais il s'accordait trop bien au tempérament d'Hervieu pour ne pas avoir été le moule naturel où le jeune auteur jeta ses premières conceptions.

Du réalisme à la Flaubert, Hervieu a certains traits forte-

(1) *The Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton*, chap. V.

ment marqués. Le premier, c'est le scrupule de l'exactitude. Il peint ce qu'il a vu. Il parle de ce qu'il connaît. Il se refuse à créer des personnages dont le genre de vie lui serait étranger, à décrire des milieux qui ne lui sont pas familiers. « Je ne me vois pas, disait-il, faisant une pièce dans un milieu minier... Je n'ai jamais fait autre chose que les milieux dans lesquels je vivais... J'ai répugnance à lire un roman où il y a des personnages ou des milieux appartenant à un pays dont l'auteur n'est pas originaire... Cela ne m'intéresse pas... Un mémoire du temps vaut mieux qu'une histoire sur le même temps (1). » A plus forte raison vaut-il mieux qu'un roman historique. Retenons qu'Hervieu ne se serait pas senti le goût d'écrire *Germinal* ni *Salammbô*, encore qu'il semble avoir eu, dans sa jeunesse, la velléité de tenter, dans le genre de ce dernier ouvrage, une sorte de restitution archéologique, dont il ne subsiste, perdu dans un volume de ses œuvres, qu'un fragment qui ne fait rien regretter (2). Homme du monde, il a peint les gens du monde et la vie mondaine, d'après ce qu'il voyait, d'après ce que les conversations, les médisances, les indiscrétions, les potins lui révélaient des dessous misérables que déguisent les brillants dehors. Il travaille visiblement sur des données que la réalité lui fournit. Mais il ne les transporte pas toutes vives et toutes chaudes dans ses livres, à la façon dont Daudet, par exemple, utilisait les notes de ses carnets. Il procède plutôt comme nos classiques, qui, eux aussi, sont des réalistes. Avec des éléments empruntés de toutes parts et amalgamés dans la mémoire, il construit des personnages plus simples, plus logiques, plus constants avec eux-mêmes que ceux que nous rencontrons dans les salons ou que nous croisons dans la rue, vrais, mais d'une vérité géné-

(1) Alfred Binet, *op cit.*, p. 53.

(2) Prologue de l'*Incendie de Sodome, conte inachevé et en ruine*, à la suite de *Diogène le Chien*.

rale et typique, plutôt que d'une vérité surtout individuelle et qui frise la singularité.

C'est encore un trait commun avec le réalisme à la Flaubert, — disons mieux, avec le réalisme français à toutes les époques, — qu'une disposition chagrine à ne voir et à ne faire voir de la vie que les aspects mesquins et vulgaires, que les laideurs, les tares, les trahisons, les perfidies, les calculs et les intrigues. Cette inclination, que je crois innée chez Hervieu et qui s'expliquerait par le tour positif de son esprit, a peut-être été renforcée par l'expérience, je ne saurais dire jusqu'à quel point. Elle a été encouragée très certainement par la lecture des écrivains de la génération précédente. Le scepticisme moral dont elle s'accompagne d'ordinaire a été développé chez lui par la fréquentation des romans de Voltaire, de *Candide*, de *L'Ingénu*, qu'il connaissait par cœur et auxquels il fait allusion volontiers. *Candide* et *L'Ingénu* ne sont pas des histoires pour la jeunesse. Encore y trouverait-on plus de naïveté que chez les petits conteurs du dix-huitième siècle, de Crébillon le fils à Laclos. Hervieu semble avoir pris plaisir en leur compagnie. Il a pour leur légèreté plus d'indulgence que nous n'en aurions attendu d'un esprit naturellement sérieux. Un personnage d'une de ses comédies éprouve le besoin de rendre un hommage imprévu à ce qu'il appelle « le pur dix-huitième siècle », qui n'est qu'assez peu le dix-huitième siècle de Montesquieu et de Voltaire, pas du tout le dix-huitième siècle de Buffon et de Rousseau. « Ah ! l'époque délicieuse ! s'écrie-t-il avec conviction... Un rapide accord et un souriant adieu ! de fugitives faveurs ! une reconnaissance éternellement légère ! (1) » C'est la paraphrase exclamative du mot célèbre de Chamfort sur l'amour, « échange de deux fantaisies », ou du titre de ce conte de Vivant Denon, *Point de lendemain*, qui fournit à Hervieu la ma-

(1) *Bagatelle*, acte I, scène 3.

tière de son premier début dramatique. Je sais ce qu'il y a d'excessif à porter au compte d'un auteur de théâtre toutes les opinions qu'il prête à ses personnages. Il faut bien reconnaître pourtant que, dans quelques-uns de ses romans, Hervieu a mis une complaisance marquée à analyser et à décrire les formes les plus frivoles de l'amour.

S'ensuit-il qu'il recommande de telles mœurs, ou qu'il les approuve, ou simplement qu'il les excuse? Toujours est-il qu'il ne les condamne pas expressément, au grand regret de cette catégorie de lecteurs pour qui une moralité bien pesante compenserait force détails un peu légers. C'est que l'auteur, fidèle encore en ceci aux procédés de la littérature réaliste, se garde soigneusement d'intervenir dans son récit. Il nous dérobe jalousement sa personne. Il est absent de son œuvre. Il introduit ses héros sur la grande scène de la vie, et il les y laisse se débrouiller tout seuls. Ou, si l'on veut, il les traite comme un savant naturaliste ses insectes, ses quadrupèdes ou ses oiseaux. Il décrit leur carapace, leur robe ou leur plumage, leurs mœurs, leurs amours, leurs combats. Il ne lui vient pas à l'idée de se plaindre que le loup soit féroce et que le tigre soit cruel, de s'indigner que le singe soit lascif ou que la chatte soit perfide, pas plus que d'admirer le chien d'être fidèle ou l'agneau de se laisser mettre en côtelettes. Ces choses-là ne sont point dans l'ordre de la morale; elles sont dans l'ordre de la nature. La Bruyère disait : « Ne nous emportons point contre les hommes, en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes et l'oubli des autres : ils sont ainsi faits; c'est leur nature; c'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe ou que le feu s'élève. » Hervieu aurait, je crois, très volontiers contresigné cette pensée, qui exprime sur l'espèce humaine un jugement dénué de toute illusion. Et peut-être se croyait-il d'autant plus dispensé de faire étalage de principes qu'il s'adressait à des lecteurs qui avaient de beaucoup dépassé

l'âge de raison et qu'il pouvait supposer en état de discerner par eux-mêmes le bien du mal.

Toutefois, il est difficile de se tenir en tout et toujours dans les limites du strict réalisme, comme de conserver, en ce qui concerne les conséquences morales des actions humaines, cette imperturbable sérénité qui confine à l'indifférence. De même que nous serons amenés à constater chez Paul Hervieu une certaine prédilection à représenter des personnages étranges ou des scènes bizarres, de même nous nous apercevrons que sa pensée, si elle n'est pas de parti pris moralisante, n'est pas non plus inerte et incapable de réagir au spectacle de la réalité. Il ne prêche pas, — ceci soit dit une fois pour toutes, — le dévouement, ni le sacrifice, ni la mortification, ni le renoncement. Il est trop désabusé sur le désintéressement de la nature humaine. Mais il n'est pas persuadé non plus, comme les réalistes exclusifs, que l'individu soit le produit nécessaire de l'hérédité, du milieu et des circonstances. Il croyait, nous dit-on, au libre arbitre et à la responsabilité (1). Il a horreur, surtout, de tout ce qui tend à diminuer la personne humaine : horreur de l'injustice, horreur de l'oppression. Il a réclamé pour ceux qui lui paraissaient victimes d'une iniquité sociale. Il a réclamé pour les femmes; il a réclamé pour les fous. Il a suggéré qu'il serait juste de relever la condition légale des unes, et de supprimer moins légèrement la liberté des autres. D'où lui vient cette ardeur à plaider la cause et à revendiquer les droits de l'individu? Est-ce un souvenir de ses études juridiques et de son court passage au Barreau? Est-ce la marque de son origine normande? Est-ce la trace d'une influence exercée par certains drames d'Ibsen? J'y verrais plus simplement, pour ma part, la démarche naturelle d'un esprit que la raison domine, que guide une logique inflexible, et qui porte très haut le souci de la justice et de

(1) Binet, *op. cit.*, p. 58.

l'égalité. M. Alfred Binet définit Paul Hervieu, en dernière analyse : « un exemple presque accompli d'humanité rationalisée (1) ». La formule semble juste, et, au point de vue littéraire, elle rend assez bien compte des qualités et des défauts, des mérites et des insuffisances de notre auteur.

Quoi qu'il en soit, de cette rapide esquisse du caractère d'Hervieu on peut retenir l'idée d'un tempérament très accusé et très personnel. Les discussions passionnées et les appréciations divergentes dont son œuvre a été l'objet nous confirmeraient encore dans cette opinion. Il n'y a que les effacés et les médiocres que l'on ne conteste pas. Ce tempérament est plus robuste que fin, plus vigoureux que délicat, plus énergique que tendre. De l'aveu même de Paul Hervieu, l'idéal littéraire auquel il tendait, c'était la force et l'action. C'est l'idéal d'un homme de théâtre. Hervieu ne s'est fait auteur dramatique que relativement tard. Mais dès ses débuts, il l'était, pour ainsi dire, en puissance. Il est facile de s'en apercevoir, quand on étudie son œuvre de conteur.

(1) *Op. cit.*, p. 62.

CHAPITRE II

LE CONTEUR

Si on laisse de côté, pour l'instant, les trois grands romans de Paul Hervieu, *Flirt*, *L'Armature* et *Peints par eux-mêmes*, où l'intérêt réside dans l'étude des mœurs plutôt que dans le développement d'une intrigue, son œuvre narrative ne comprend guère que six ou sept volumes (1). Mais ces six ou sept volumes offrent une riche diversité. On y trouve un peu de tout : des contes en dix pages, et des nouvelles en cinquante, des histoires qui sont amusantes, et d'autres qui sont pathétiques, et d'autres qui sont terribles, et même quelques-unes qui sont insignifiantes. Tâchons de mettre de l'ordre, s'il est possible, dans cette apparente confusion.

I

La tâche des critiques serait considérablement simplifiée, si les auteurs voulaient bien se tenir exactement dans la définition qu'on a une fois donnée d'eux. Mais ils s'échap-

(1) *Diogène le Chien*, 1882; *L'Alpe homicide*, 1885; *Les Yeux verts et les Yeux bleus*, 1886; *L'Inconnu*, 1887; *Deux Plaisanteries*, 1888; *L'Exorcisée*, 1891; *Le Petit Duc*, 1896. — Noter que *Diogène le Chien* est suivi dans l'édition définitive (Lemerre, in-12, 1894) de plusieurs nouvelles qui ne figuraient pas dans l'édition originale, et que, par contre, du recueil intitulé *Les Yeux verts et les Yeux bleus*, certains contes ont disparu dans les plus récentes réimpressions.

pent toujours par quelque endroit du cercle où l'on a prétendu les enfermer. J'ai présenté Paul Hervieu comme un réaliste de l'école de Flaubert, formé par la lecture de *L'Éducation sentimentale*, de *Madame Bovary*, d'*Un Cœur simple*. Et je ne m'en dédis pas. Pourtant il faut bien avouer que ce n'est pas par le réalisme absolument qu'il a débuté. Il est rare qu'on débute par le réalisme, à moins qu'on ne soit un vieux débutant, ou qu'on n'ait, comme Dickens, acquis de trop bonne heure une expérience chèrement achetée. Les jeunes gens ne peuvent guère peindre la vie, car ils ne la connaissent pas. En revanche, et justement pour la même raison, ils mettent un entrain excessif à la juger. *Primo vivere, deinde philosophari.* Ils renversent la maxime. Philosopher d'abord; ensuite on s'occupera de vivre, et de voir si les faits se plient au système. Hervieu ne fit pas autrement. La première œuvre d'imagination qu'il écrivit, ce fut un conte philosophique : *Diogène le Chien.*

Cette biographie romancée du célèbre cynique apparaît un peu au premier abord comme une liquidation des souvenirs laissés à Hervieu par son éducation classique. Elle n'a pas exigé et ne pouvait exiger de lui un grand effort d'invention. Elle suit très exactement le récit qui nous est fait par Diogène de Laerce dans ses *Vies des illustres philosophes.* Diogène, né à Sinope, y est d'abord associé à son père dans la profession de banquier; il est chassé de son pays pour avoir fait de trop bonnes affaires en faisant de la fausse monnaie. Il vient à Athènes et s'attache à Antisthène le Cynique. Au cours d'un voyage, il est pris par des corsaires et vendu en Crète à un riche marchand Corinthien qui l'affranchit pour le remercier d'avoir élevé ses fils. Diogène vieillissant partage son temps entre Athènes et Corinthe : les déplacements n'effraient pas, et pour cause, ce sage qui a pour logis un tonneau, pour garde-robe un manteau et pour mobilier une écuelle. Il meurt dans un

âge très avancé, de sa propre volonté, suivant les uns, d'un accident, selon les autres, ou, selon d'autres encore, d'une indigestion. Sur cette trame très simple, l'auteur ne manque pas de tisser en bonne place les « mots » que la tradition prête au philosophe et sans lesquels il ne serait plus Diogène. A Platon qui se moque de le voir éplucher des herbes : « Si tu avais épluché des herbes, tu n'aurais pas fait ta cour à Denys. » Au chaland qui, le marchandant au bazar, lui demande ce qu'il sait faire : « Mépriser les hommes, pour te servir. » Au roi Alexandre, planté devant son tonneau : « Retire-toi de mon soleil ! » Ajoutez-y quelques exposés fidèles, mais succincts des principales doctrines philosophiques de la Grèce, qu'Hervieu n'avait d'ailleurs pour s'assimiler qu'à feuilleter le compilateur qui lui servait de guide. Mais était-il bien nécessaire de mettre cette érudition en récit, et le besoin d'une monographie de ce genre se faisait-il sentir?

Non, sans doute; aussi n'est-ce pas uniquement pour nous initier aux théories des philosophes, à leurs bons mots et à leurs querelles que Paul Hervieu avait pris la plume. Il éprouvait visiblement le désir de faire revivre, selon la méthode inaugurée par Flaubert dans *Salammbô*, — et nous nous rapprochons du réalisme, — la civilisation et les mœurs grecques au début du quatrième siècle avant Jésus-Christ. Les aventures de son héros lui fournissaient les occasions suffisantes de nous en représenter les principaux aspects. Nous voyons défiler le cortège des Panathénées; nous assistons à un banquet où s'assied Aristophane, où Zénon, « qui était docte et toujours ivre », explique tant bien que mal, entre deux vins, à quelques jeunes femmes, la création du monde et l'origine des astres; nous prenons part à la fête barbare des Bomonices, où, pour prouver leur bravoure, les jeunes Spartiates se font fouetter jusqu'au sang sur l'autel d'Artémis Orthia; nous écoutons les conférences en plein vent du sophiste Hippias d'Élée, qui fait la quête

sans vergogne après chaque exercice; nous nous mêlons à la joyeuse émeute qui roule au Céphise et envoie à la mer par ce chemin qui marche le tonneau du Cynique; nous flânons sur le marché aux esclaves, et nous soupons chez Laïs. L'auteur paraît avoir récemment découvert, et il nous invite à découvrir avec lui, que cette antiquité, qu'on lui avait montrée au collège comme une chose lointaine, étrange et morte, est infiniment plus vivante et plus voisine de nous que nous ne le pensons, les hommes, les femmes, les foules, les sophistes et les philosophes étant, au fond, en tous temps les mêmes, sauf quelques menues différences de costume, de religion et de langage, qui ne servent qu'à rendre le rapprochement plus piquant.

Et cet original, qui reparaît toujours dans un coin du tableau, « accueilli dans une ville, emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements, loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, se moquant des sots, bravant les méchants, riant de sa misère et faisant la barbe à tout le monde », n'est-ce pas, dans un négligé que nos mœurs n'admettent plus, le digne frère de Gil Blas de Santillane et du barbier Figaro? Il n'est pas non plus sans avoir quelque parenté avec Candide. Il est comme lui chassé de son pays, bousculé d'aventure en aventure, fêté par les courtisanes et vendu comme esclave, et de la richesse jeté dans la pauvreté. Ils apprennent tous les deux, d'une manière lamentable et comique, à perdre leurs illusions sur ce monde, et ils s'appliquent à nous faire perdre les nôtres. Ils nous donnent tous les deux, ou prétendent nous donner, le dernier mot de la sagesse. Pour l'un, c'est de cultiver son jardin; pour l'autre, de se retirer dans un tonneau. Le tour du conte fait penser à Voltaire; mais la philosophie en est empruntée à Rousseau. Ce que nous prêche d'exemple le héros de Paul Hervieu, ce Diogène qu'on a appelé le Rousseau de l'antiquité, c'est le retour à l'état de nature, et le dédain ironique d'une civilisation dont tout le progrès

consiste à colorer de beaux prétextes, à embellir de noms sonores et à couvrir d'un vernis aussi fragile que spécieux les trois ou quatre instincts élémentaires sur quoi repose la vie de l'humanité.

Quoi ! à vingt-cinq ans, un esprit si désabusé et une si parfaite misanthropie ! — J'inclinerais, moi aussi, à voir dans cette histoire de Diogène un paradoxe de jeune homme, si les deux seuls autres essais d'Hervieu dans le conte philosophique, — et sensiblement postérieurs à celui-là, — ne nous suggéraient les mêmes réflexions. L'un, — c'est *L'Esquimau*, — nous montre cet homme de la nature, que Diogène s'efforçait de restaurer en lui, brusquement jeté au milieu de la civilisation européenne, et périssant victime de cette civilisation. Si une expédition américaine n'était pas venue explorer son pays perdu au bout du monde, le beau Toogoolor aurait coulé des jours tranquilles dans son village d'Irgonok, l'hiver, sous son iglou de glace, l'été, sous sa tente de peau. Il aurait conduit dans sa pauvre demeure sa fiancée, sa chère Ilignik, type de beauté et d'élégance bien groenlandaises, avec ses yeux à la chinoise, son teint cuivré, sa chevelure de jais, ses bottes mignonnes de cuir de phoque, sa chemise de renard bleu et sa culotte de peau d'ours. C'est pour se rendre plus digne de son amour, c'est par un puéril désir de science et de gloire qu'il a suivi les étrangers. Le voici échoué à Paris, au Jardin d'Acclimatation, exhibé comme un animal aux yeux d'une foule bruyante et stupide. Il n'a d'autre consolation que de voisiner la nuit avec l'autre bête curieuse, le phoque, en qui il retrouve un compatriote. Il meurt enfin, moitié de nostalgie, moitié de phtisie pulmonaire, en murmurant le nom de sa bien-aimée.

Voilà pour le sauvage qui a été assez fou de vouloir s'affiner au contact des races dites supérieures. Ceux à qui les mêmes races vont porter à domicile et malgré eux les bienfaits de la civilisation ne s'en trouvent pas beaucoup

mieux. Le roi Koukourounou règne le long d'une irréelle Côte d'Ivoire sur trois centaines de nègres des deux sexes et un millier de singes. Il vit en paix dans sa hutte de paille avec ses dix-huit femmes, ses soixante-douze enfants, et le vieux gorille qui lui sert de premier ministre. Tout change, du jour où débarquent dans son royaume, envoyés par leurs gouvernements respectifs, le capitaine Footsomewhere et l'ex-sous-préfet Taupin. La discorde se met dans l'État. Footsomewhere soutient le parti de la cour, et Taupin encourage l'opposition libérale. On courrait à la guerre civile, si le Roi ne s'avisait d'un ingénieux expédient. Il donne sa fille à Taupin, au capitaine la succession du défunt gorille, et tout le monde est satisfait. La morale du conte est tirée par le sage Koukourounou. Il se fait apporter la Bible, et lire le chapitre de la Genèse : « Les fils de Noé partagèrent entre eux la terre, s'établissant en divers pays où chacun eut sa langue, ses familles et son peuple particulier... Cham eut l'Afrique, Japhet eut l'Europe... » Alors regardant le capitaine bien en face, il lui dit : « Voilà quelle a été la volonté de votre Dieu ! Qui de nous deux s'attache à vivre légitimement sur l'héritage de son ancêtre?... » Bon Koukourounou ! âme simple et loyale ! Il n'y a que les monarques qui règnent sur trois cents nègres et mille singes pour pratiquer cette honnêteté élémentaire et pour respecter le droit.

II

Le conte philosophique est un accident intéressant dans la carrière de Paul Hervieu. Ce n'est qu'un accident. La pente naturelle de son esprit allait au réalisme. A peine avait-il publié *Diogène* qu'il se mettait en devoir de pratiquer le réalisme absolu, celui qui prétend nous attacher, bon gré mal gré, par l'enregistrement des faits, dits et

gestes d'un personnage vulgaire, remarquable tout au plus par l'excès même de sa vulgarité. A la gare d'Albert, d'où il se propose de monter par Bourg-Saint-Maurice au Petit-Saint-Bernard, l'auteur rencontre un ancien camarade de régiment, Bolzaneto, dit Zigue. Ce Bolzaneto, un don Juan de bas étage, bellâtre, paresseux et jouisseur, pour avoir un semblant de métier, s'est improvisé cocher. Et quel cocher! et de quel équipage? Un immense cheval rouan et une ponette noire, harnachés de cordes et de cuirs raboutis. L'homme, tout de suite familier, explique au voyageur qu'il est marié et qu'il habite à Bourg-Saint-Maurice, dont sa belle-mère tient le débit de tabac. Il veut absolument que son client vienne déjeuner chez lui. Il lui présentera sa femme, et sa belle-mère fera sauter un lapin. Le voyageur accepte sans enthousiasme. Il entrevoit à peine la jeune femme, qui est souffrante. Mais il reçoit les confidences de la belle-mère, une vieille aux yeux tristes, visiblement au-dessus de sa présente condition. C'est la veuve d'un officier dont Bolzaneto fut la dernière ordonnance. Le garçon, après la mort du père, s'est, sous un prétexte et sous un autre, implanté dans la maison. Il a fait, on ne sait comment, la conquête de la jeune fille. Et maintenant il vit aux crochets de ces deux malheureuses, en faisant mine de travailler. Bolzaneto racontera l'histoire d'une autre façon. C'est lui, l'innocent, qui fut débauché par cette petite, dont il vole, pour jouer et pour boire, les misérables bijoux, et ne se soucie guère. Trois semaines plus tard, le conteur repasse par Bourg-Saint-Maurice. Le bellâtre fait la roue au seuil d'un café borgne : sa femme est morte en vingt-quatre heures, le lendemain du premier passage de l'étranger.

Il n'y a rien de plus mince que cette histoire; elle est si mince que l'analyse la réduit presque à rien. On ne peut rendre en quelques mots l'impression lamentable, pénible jusqu'au malaise, que causent ces deux destinées gâchées,

cette dégradation lente et cette agonie morale de deux créatures sur qui ne s'est abattue aucune calamité tragique, mais dont la vie se flétrit un peu plus chaque jour au contact d'un goujat. Si j'insiste sur cette nouvelle, c'est qu'elle a été conçue par l'auteur selon une esthétique déterminée, et qu'elle est précédée d'un avant-propos et d'une épigraphe dont la réunion forme comme un petit manifeste littéraire. Les déclarations de cette nature sont rares dans l'œuvre d'Hervieu. Raison de plus pour les saisir au passage et pour leur attribuer de l'importance. L'auteur ne se dissimule pas la « mesquinerie » de son sujet. Il se justifie de l'avoir choisi par « l'indulgente attention dont la chère race des badauds lui a toujours paru prodigue envers les épisodes les plus insignifiants de la vie ordinaire ». Les gens qui « se retournent, dans la rue, au passage d'un homme qui siffle ou d'une femme qui a les yeux rougis » peuvent bien « honorer d'un regard le récit qui a été composé de scènes analogues, avec un grand souci d'exactitude, avec quelques explications en sus ». Ces « explications », si l'on veut savoir dans quel esprit elles sont données, qu'on lise seulement les quelques lignes de l'épigraphe empruntée à Baudelaire :

« Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme « mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque « chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vê- « tement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'his- « toire de cette femme ou plutôt sa légende, et quelquefois « je me la raconte à moi-même en pleurant... Et je me cou- « che, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi- « même. Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette « légende soit la vraie? » — Qu'importe ce que peut être la « réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir « que je suis et ce que je suis ! »

L'art du conteur, pour Hervieu qui s'approprie la pensée de Baudelaire et la systématise, ne consiste donc pas à inventer de passionnantes aventures, mais à refaire sur

des données extérieures, incomplètes et communes, l'histoire d'un être humain, — un peu comme Cuvier, avec quelques débris, reconstituait un fossile. C'est une province de la physiognomonie. Hervieu a prêté à un de ses personnages une passion véritable pour la physiognomonie. Il semble qu'il fait parler ce personnage comme il aurait parlé lui-même : « Je puis affirmer que, depuis l'âge viril, pas un mouvement dans les membres d'autrui, pas un tressaillement dans sa face ne se sont manifestés en ma présence, sans que je me sois aussitôt appliqué à définir le sentiment de provenance. Que de fois aussi suis-je parvenu à reconstituer le passé de certaines gens, rien qu'à examiner les rides qui, par la répétition des mêmes émotions de plaisir ou de douleur, avaient sillonné leurs visages de plis permanents (1) ! » Bon nombre de ses contes sont fondés sur des inductions du même genre. Un groupe de personnes d'âges divers, empressées autour d'un enfant de quelques années, vient-il s'installer dans un wagon où il est monté, il s'amuse à reconnaître, non pas les parents, ce qui n'est guère difficile, mais, parmi les grands-parents, ceux qui sont de la ligne paternelle et ceux qui sont de la ligne maternelle (2). Est-il assis à la terrasse d'un café, il devine à l'examen la situation de ses voisins, leur caractère et leurs rapports réciproques (3). Voit-il sur une place, devant une église, dans un quartier retiré, un gros homme vulgaire aborder une dame cossue et respectable, il les épie, il imagine leur conversation d'après leurs gestes; il flaire dans leur rencontre quelque chose de suspect, et l'événement lui donne raison (4). Parfois il se trompe, et c'est encore la matière d'un conte. Telle l'histoire de ce « Pif » dont le physique paraît inquiétant, l'allure suspecte, la moralité douteuse,

(1) *L'Inconnu*, chap. II.
(2) *Riri*.
(3) *Prosper*.
(4) *La Matrone adultère*.

et qui se révèle comme le meilleur des patrons et des pères (1). Hervieu fait ainsi la critique de sa méthode; il en fait même, à l'occasion, la caricature. Après un orage, il suit de sa fenêtre, à travers les carreaux mouillés, une conversation qui s'est engagée sur le trottoir d'en face entre deux messieurs également distingués et décorés. L'un est certainement un officier supérieur; l'autre, un membre d'une de nos académies : ils échangent de brèves paroles; ils font décrire à leur canne ou à leur parapluie des courbes bizarres et menaçantes autour de leurs bottines. Quel est le drame qui met face à face ces deux antagonistes?... Mais voici qu'ils se séparent avec force saluts et poignées de main; ils s'éloignent, en boitant aussi bas l'un que l'autre. Et l'observateur a compris : ces dignitaires de la Légion d'honneur sont deux podagres, et il vient d'assister à ce qu'ils ont aimé à se dire « de leurs pieds, de tous leurs pieds, rien que de leurs pieds (2) ». Sa déception est grande. Ai-je besoin d'ajouter que celle du lecteur ne l'est pas moins? C'est un accident qui se reproduit plusieurs fois, quand on lit les nouvelles d'Hervieu. L'intérêt savamment excité faiblit tout à coup. La curiosité alléchée n'est pas satisfaite. Le dénouement longuement préparé et industrieusement amené n'est pas en rapport avec la peine qu'on y a prise. C'est qu'il manque à Hervieu deux qualités naturelles du conteur, que toute sa volonté n'a pu réussir à lui donner. L'une, c'est la facilité : on voit qu'il s'est battu les flancs pour trouver un sujet et pour le développer. L'autre, c'est la conviction : on sent qu'à raconter des aventures si médiocres, il ne prend guère de plaisir, et même qu'il s'ennuie. Je tiens de bonne source qu'il n'aimait guère à écrire des nouvelles, quoiqu'il en ait publié un assez grand nombre. Il ne s'y mettait, de temps à autre, comme à un pensum, que lorsque la nécessité l'y contraignait absolument : né-

(1) *Pif.*
(2) *Les Deux légionnaires.*

cessité de rappeler son nom à la mémoire du public; nécessité de contenter un directeur de revue qui lui demandait quelque chose. Mais je crois aussi qu'il faut attribuer en partie cet échec à ses théories littéraires, au réalisme terre à terre qu'à un moment donné il professa. Un consciencieux procès-verbal n'est pas plus de la littérature qu'une photographie n'est un tableau, ou un film de « cinéma » une pièce de théâtre. L'art est une interprétation, et non une copie, de la réalité. Sous quelque forme et par quelques moyens que l'on présente l'image des choses, il faut, pour la rendre intéressante, y mettre quelque chose de plus que cette image, quelque chose de soi.

III

Hervieu a essayé souvent d'y mettre de l'humour, et de plusieurs façons. La plus simple consiste dans le grossissement systématique d'une observation juste. Tout le monde sait ce qu'il faut croire de ces duels pour la galerie, où les adversaires s'arrangent pour échanger deux balles sans résultat, et dont le compte rendu, rédigé en termes rituels, fait le tour de la presse comme une réclame pharmaceutique. Les parties et leurs témoins, qui sont les uns et les autres d'une absolue intransigeance sur les moindres articles du code de l'honneur, n'imaginent pas que la comédie qu'ils jouent puisse avoir des conséquences sérieuses, et, s'il y avait un « résultat », ils en seraient navrés autant que surpris. De là entre leurs allures de fier-à-bras et leurs sentiments intimes un contraste qui, souligné, est plaisant. Préfanier, — le petit Préfanier, — a giflé Sempach, — le grand Sempach, — un camarade de collège, un ami de vingt ans (1). Il le rendait responsable des bruits fâcheux qui

(1) *Histoire d'un duel.*

couraient sur son attitude à lui, Préfanier, à l'égard de la femme d'un de leurs communs amis, Mme Ormel. Un duel est inévitable. Chacun se met en devoir de constituer ses témoins. Sempach, au Cercle Cosmopolite, rencontre le comte de Brugnans. Il ne pouvait mieux tomber. Le comte, ou soi-disant tel, est un spécialiste, qui se tient chez lui, dès le petit matin, « rasé, cosmétiqué, en redingote et en souliers vernis », prêt à remplir son office « et à demander des réparations en tous genres ». Cet élégant vieillard emprunte dix louis à Sempach et lui procure, séance tenante, un second témoin, le capitaine Constantinowich, « sous-capitaine en congé de l'armée bulgare », qui, dans les sociétés où on le prend comme bouche-trou, ne prononce jamais une parole, et « à force de ne rien être, est enfin quelqu'un ». Préfanier, de son côté, se fait assister de ses deux inséparables, Alphonse Ormel et Jacques Bernoir. Les quatre mandataires tombent d'accord sur la nécessité d'une rencontre avec une promptitude dont leurs mandants sont ahuris. Le duel aura lieu au pistolet, le lendemain, à Sartrouville, sur le bord de la Seine. A l'heure dite, les combattants se mettent en route, escortés de leurs témoins et de leur médecin. Sempach est inquiet, et Préfanier est morose. Les deux landaus se rejoignent; on descend; les témoins remplissent les formalités prescrites avec l'empressement de gens qui sont satisfaits de penser qu'ils n'ont personnellement aucun risque à courir. On met les adversaires en face l'un de l'autre, et Brugnans commande le feu. Une double détonation retentit; les attelages se cabrent; mais personne n'a bronché :

Les deux adversaires, immobiles, tenaient encore le bras tendu en l'air. Sans accord préalable, mais dans un état d'esprit identique, ils avaient ajusté un nuage. Et, à cet instant, leurs yeux mouillés, leurs narines détendues, leurs bouches assouplies semblaient n'attendre qu'un signe pour que, de part et d'autre, l'effusion s'accomplît dans un embrassement.

Le comte de Brugnans, qui a ses raisons pour paraître chatouilleux en matière d'honneur, demande quelle est cette comédie et parle de faire recommencer le combat. Heureusement, Jacques Bernoir, que Préfanier a choisi, en cas d'accident, pour son exécuteur testamentaire, se soucie peu d'exercer des fonctions qui, pour des raisons qu'il serait un peu long d'expliquer, l'obligeraient à tirer mille francs de sa propre poche. Il s'oppose à la reprise du duel. La silhouette d'un garde champêtre, se profilant au haut d'un tertre, détermine tout le monde à la retraite, et on reprend gaiement le chemin de Paris, après avoir « bâclé » l'indispensable procès-verbal.

L'humour consiste encore dans le contraste adroitement présenté entre les intentions qu'affiche tel ou tel des héros de l'aventure et le résultat auquel il aboutit, surtout si, par un revirement inattendu, il se trouve qu'il est lui-même la victime de ses mauvais desseins. C'est l'histoire classique du trompeur pris à son propre piège. Ce renversement de situation a quelque chose de mathématique qui plaît au génie méthodique de Paul Hervieu. Il a usé du procédé à plusieurs reprises, et toujours heureusement. Ici c'est un jeune garçon, « mon ami Léonard », rencontré au bord du lac de Gaude, enfant gâté, malingre et chétif, orphelin et millionnaire, qu'un oncle et une tante sans fortune et sans scrupules poussent à commettre toutes les folies, dans l'espoir de recueillir promptement son héritage. Mais l'avorton ne roule pas dans les précipices au bord desquels on le fait passer; il ne se tue pas avec les armes à feu qu'on a soin de laisser à sa disposition; il ne s'empoisonne pas avec l'alcool qu'on l'encourage à boire. Quelques années plus tard l'auteur le retrouve à Menton, plus vivant que jamais, marié et en voyage de noces. La tante s'est noyée dans le lac du Bourget, en manœuvrant pour y faire choir son neveu. Et voici, traîné derrière le jeune couple dans une voiture de malade, geignant, toussant, grelottant, l'oncle

moribond. Pour en finir avec Léonard, il a voulu lui montrer à « faire la fête ». Il y a gagné une phtisie pulmonaire (1). — Ailleurs, c'est un brillant attaché au ministère des Affaires étrangères, M. Arnaud Gigot de Bretteville. Gigot par son père et Bretteville de son chef, qui se flatte d'éblouir par son nom, sa situation, ses grands airs et son monocle une bonne petite bourgeoise, femme d'un camarade de Sainte-Barbe, retrouvé par le plus grand des hasards. Il s'en est vanté à ses collègues du Bureau adjoint des Services supplémentaires. Mais au lieu qu'il détourne de ses devoirs la jeune Mme Tourtelin, née Roquet, il se laisse prendre, sans y penser, au charme ingénu de Mlle Lucie, la sœur de Mme Tourtelin. Il compromet sa récente particule, et « la Carrière » elle-même, dans une alliance vulgaire, et prépare aux bons camarades une occasion, qu'ils ne manquent pas, de se faire des gorges chaudes à ses dépens (2). — Mais le chef-d'œuvre d'Hervieu en ce genre, parce que, selon le proverbe, la plus courte plaisanterie est la meilleure, et qu'il ne faut pas lui laisser le temps de languir, ni au lecteur celui d'anticiper le dénouement, c'est le petit conte intitulé : *La Justice sous un saule.* M. Matrinet, un honnête commerçant qui vient de se retirer des affaires, a reçu en cadeau de l'associé auquel il a cédé sa part du fonds commun, une superbe canne à pêche munie de tous les perfectionnements désirables. C'est un article peut-être de 60 francs. L'engin est mis soigneusement de côté pour être essayé en temps voulu. Ceci ne fait pas le compte de Bébé, l'enfant de la maison, un garçonnet d'une douzaine d'années. Il s'empare de la merveille, et court la déployer sur le bord de la Réguelette. Mais une grosse main se pose sur son épaule. Pêche en temps prohibé : c'est la confiscation de l'engin, dont Bébé se voit dépouiller avec stupeur; c'est la menace d'un procès, qu'il n'évitera qu'à la condition

(1) *Mon Ami Léonard.*
(2) *Aux Affaires étrangères.*

de porter tous les dimanches, avant midi, dans le tronc d'un vieux saule, un paquet de tabac de dix sous. Pendant des semaines et des semaines, Bébé emploie des ruses de sauvage pour acquitter, à l'insu de tout le monde, le tribut qui lui a été imposé. A la longue, M. Matrinet découvre le manège; il arrache des aveux à son fils; il se rend de sa personne à l'arbre, confond le peu scrupuleux garde champêtre, et sous la menace d'informer « le maire, le capitaine de gendarmerie, le préfet, tout le diable et son train! » l'oblige à lui apporter, chez lui, tous les dimanches, avant midi, au lieu et place de la canne à pêche qu'il n'est plus en état de rendre, une pièce de quarante sous. Et voilà deux ans que cela dure, et M. Matrinet ne se juge pas encore suffisamment indemnisé de la perte : jugez donc! « c'était un souvenir!... »

IV

Le fond de toutes ces histoires, c'est une mystification inattendue et involontaire. Parfois c'est une mystification parfaitement volontaire et préméditée dont Hervieu s'amuse à nous narrer dans le plus grand détail la conception, la préparation et l'exécution, qui ne tourne pas toujours à l'avantage du mystificateur. Ces divertissements de pince-sans-rire répondent à un penchant caractéristique de sa nature. Il en fait l'aveu dans un curieux passage où il rapproche ce goût pour la plaisanterie à froid d'un goût excessif qu'il se reconnaît également pour le romanesque étrange et sombre (1). Il y a peut-être entre les deux une parenté plus étroite qu'on ne le croirait. L'étrange, en littérature, n'est souvent qu'une mystification dont l'auteur, selon sa fantaisie, nous dévoile ou nous dérobe le secret. Mme Gilbert, après une soirée où la conversation a

(1) *Les Yeux verts et les Yeux bleus*, avant-propos.

roulé sur les revenants et les attaques nocturnes, pense mourir de peur en voyant entrer dans sa chambre, au moment où elle va s'endormir, un être extraordinaire. Imaginez un visage écarlate, affreusement coupé par une paire de moustaches vertes, au-dessous d'un nez plus écarlate encore et crochu comme un bec, et surmonté entre deux cornes rouges d'une huppe de cheveux verts! Elle découvrira le lendemain que ce monstre n'est autre que son propre fils, grimé pour se rendre à une soirée de têtes où il ne l'avait pas prévenue qu'il fût invité, et qui venait chercher dans son armoire quelque argent de poche, avant de partir (1). Il ne lui reste, et à nous, qu'à rire de sa mésaventure. Mais, si l'auteur veut passer du comique au tragique, secouer les nerfs, ébranler l'imagination et nous laisser sous une impression de terreur, en se dispensant par surcroît de nous fournir aucune explication positive, s'il veut, sans sortir de la réalité, se donner tous les avantages du mystère, il lui suffit de substituer à la fantasmagorie et au cauchemar l'hallucination et le délire. Qu'il prenne un fou pour le héros de son conte, et tout le champ de l'invraisemblable se trouve du même coup annexé et incorporé à son domaine. C'est un moyen dont Hervieu se sert couramment. Il y a dans l'œuvre de cet homme parfaitement raisonnable un assez grand nombre de fous, de toutes les sortes et à tous les degrés, depuis le neurasthénique jusqu'au furieux, en passant par le crétin et l'idiot. Celui qu'il préfère est le demi-fou, le maniaque, dont la folie cohérente, lucide, logique, a toutes les apparences de la raison et s'achemine à son terme inévitable, qui est le suicide ou le crime, suivant une ligne d'une inflexible rigidité. Il tire du développement normal d'une tare cérébrale des effets d'angoisse et d'épouvante qui rappellent plus d'une fois le fantastique réaliste et scientifique de Poe. Beaucoup de ses

(1) *Simple soirée, nuit étrange.*

personnages sont sous l'obsession d'une idée fixe. Celui-ci est persuadé qu'il a trouvé, avec sa théorie du courant intellectuel, le secret du vrai, le fond de la science, le fin du fin, et, comme sa nièce, une jeune fille de vingt ans, se raille de sa découverte et lui répète à tout moment qu'il a « perdu la boussole », il fait enfin taire cette gêneuse en lui tordant le cou (1). Tel autre a été victime d'un accident de chemin de fer. Depuis lors, il ne peut plus apercevoir le luisant des rails sans éprouver la sensation du fer pénétrant la peau, ni entendre la trépidation d'une locomotive sans être persuadé qu'on lui lamine les muscles. Il tire à coups de carabine sur un convoi qui passe, au grand dam d'inoffensifs voyageurs (2). Tel autre vit depuis son enfance dans un état d'hallucination perpétuel; il se croit l'objet d'un complot ourdi entre sa femme et son médecin pour se débarrasser de lui, et il est grand temps, pour leur sûreté, qu'on l'enferme dans un hospice d'aliénés (3). Tel autre obéit comme un automate à une suggestion dont l'auteur était loin de prévoir les conséquences, et tue sa femme à coups de couteau (4). Le mérite de ces historiettes est dans l'art avec lequel l'auteur, après nous avoir dépaysés de notre raison et jetés en pleine bizarrerie, nous achemine par une gradation savante et un enchaînement nécessaire au terme où tend son récit. Cet art, Hervieu ne l'a jamais poussé plus loin que dans *La Porte entre-bâillée*. Au quatrième étage d'une drôle de vieille maison habite un locataire singulier, mais d'une originalité en apparence inoffensive, payant régulièrement son terme et estimé de sa concierge, qui n'aurait jamais rien eu à démêler avec la justice sans la petite circonstance que voici. « Quand M. Phocas descendait ou remontait l'escalier, en arrivant

(1) *Le Courant intellectuel.*
(2) *Le Chemin de fer à crans.*
(3) *L'Inconnu.*
(4) *Les Yeux verts et les Yeux bleus.*

au palier du troisième étage, dans le quart de jour qui régnait là, il ne pouvait s'empêcher de remarquer que la porte de l'appartement n'y était ordinairement pas fermée. Elle se trouvait, comme on dit, tout contre. » Il le remarque d'abord sans y attacher d'autre importance: puis il en est intrigué, puis obsédé. Un beau jour, il n'y tient plus. Il pousse cette porte, puis une autre, également entr'ouverte, et il se trouve en face d'une énorme armoire... entrebâillée. Il se croit au but, quand, derrière lui, il entend une voix hardie et tremblante, faible et furieuse, lui demander ce qu'il fait là.

M. Phocas se retourna subitement. Il aperçut une petite bonne d'une quinzaine d'années, en tablier bleu, en corsage de piqué blanc, à crinière rousse. Il fit un pas vers elle. Elle voulut se sauver. Il la rattrapa. Elle voulut crier. Il lui saisit la gorge avec celle de ses deux grandes mains dont il ne tenait pas son chapeau. Alors il entreprit de démontrer à la fillette par quel concours de circonstances, par quelle suite d'événements méthodiques il avait été amené à visiter cette armoire. Ce fut embarrassé, filandreux et très long. A mesure que l'intrus insistait davantage, la petite bonne écarquillait de plus en plus les yeux. Bientôt elle cessa de se débattre; elle sembla convaincue. M. Phocas pensa pouvoir la lâcher. Ça n'alla pas tout seul, tant ses doigts, pendant une explication bien confuse et si difficile, s'étaient crispés autour du cou. Enfin il ne la tint plus. Elle tomba. Il la posa dans le fauteuil à la Voltaire, raidie comme un pantin, la langue jaillie, ayant l'air de faire une drôle de grimace. Et il s'en alla sur la pointe des pieds, prenant soin de remettre chacune des deux portes comme il les avait trouvées : tout contre.

V

J'arrive au dernier moyen, le meilleur, parce qu'il est le plus simple et le plus naturel, qu'emploie le conteur, dont l'imagination, évidemment, est assez sèche, pour rehausser l'intérêt d'un sujet fort ordinaire : c'est de mettre en valeur

l'élément dramatique que contient, si on sait le regarder, un fait en lui-même banal. Hervieu s'y est appliqué avec succès dans quelques-unes des nouvelles qui composent le recueil intitulé *L'Alpe homicide*. Un touriste victime d'un accident de montagne, un guide qui risque sa vie pour sauver celle de son voyageur, autant de faits divers comme les journaux en insèrent tous les ans, dans la saison de l'alpinisme. A moins que nous ne connaissions les héros de l'aventure, il n'y a pas même de quoi retenir notre attention. C'est ici que le talent du conteur se révèle. Il met sous nos yeux ce que nous ne chercherions pas à nous représenter; il nous force à le voir. Il individualise les personnages, il dessine les caractères, il analyse les sentiments, il explique les actions, il dose l'émotion, il gradue les péripéties. D'une information sèche et froide, il fait un récit pathétique et vivant. Le Révérend Henry Martindale, dont le narrateur a fait la connaissance, le jour précédent, dans un hôtel de Chamounix, entreprend l'ascension du Mont-Blanc, sous la conduite de deux guides expérimentés (1). Du jardin de l'hôtel on peut suivre au télescope le progrès de leur périlleux voyage. Tout va bien jusqu'au sommet. Mais à la descente, surpris par un orage, ils se perdent dans la montagne, et les sauveteurs, partis en hâte, ne rapportent que des cadavres. Qu'on juge du drame qui se joue tout un jour et toute une nuit dans l'âme de la jeune femme du Révérend Martindale, douce créature aimante, qui ne parle que de son mariage et de son mari. L'étranger que le hasard lui a donné pour voisin de chambre a le cœur navré d'entendre ses plaintes. Touché de sa détresse, il lui offre, au matin, pour qu'elle ait plus vite des nouvelles, de monter jusqu'aux Grands Mulets au-devant des sauveteurs. Un signal lui apprendra si elle doit se réjouir ou perdre son dernier espoir. Le premier cadavre qu'il aperçoit en arri-

(1) *L'Alpe homicide.*

vant est celui de Martindale. Un carnet trouvé sur l'ascensionniste lui montre l'autre face du drame, celle qui s'est déroulée là-haut dans la neige et dans la nuit :

« ... Je ne vous verrai plus en ce monde!... Me convaincre de cette vérité est le seul mal que j'éprouve encore... Sachez que vous avez été toute ma félicité, ô vous, vertueuse, modeste, brave petite femme!.. Vous n'étiez craintive que pour moi... Oh! si je vous avais écoutée! Je serais juste à présent dans vos bras... Je voudrais être bien sûr que vous me pardonnerez la peine que je vous cause... Soyez assez généreuse pour répondre à nos amis que Henry Martindale s'est tué en essayant une entreprise dont vous êtes fière... Je sais la figure noble et hardie que vous aurez pour soutenir cela... Annie adorée, laissez-moi encore vous déclarer que la raison était avec vous le jour où je vous ai tant fait pleurer, parce que vous aviez accepté les fleurs de la tante Cora... Quand vous la verrez, priez-la en mon nom d'oublier nos discordes et de se convaincre que j'étais un caractère vif, mais non pas un parent dénaturé... Combien de choses j'aurais encore à vous expliquer! Ainsi, le soir où je suis rentré si tard à Stirling, sans vouloir vous dire d'où je venais... Mais vous ne devez plus vous rappeler cette futilité... Hélas! mes doigts glacés ne peuvent plus rien tenir... Mes yeux se ferment malgré moi... L'aurore a peut-être commencé pour vous; mais ici la neige redouble d'épaisseur... et ma torche s'éteint... Au revoir, mon Annie, dans l'existence éternelle! Pour vous sera mon dernier soupir!... »

Rien n'est plus simplement, plus sobrement humain. Mais voici qui est plus émouvant encore et plus tragique. Le guide Tobie Rayoud s'est broyé deux doigts dans un accident de montagne (1). La gangrène s'est mise dans la plaie. L'amputation est nécessaire. En attendant ses instruments, qu'il a envoyé chercher, en faisant ses préparatifs, et même dans les intervalles de l'opération, le Dr Dousselin se fait conter la scène, dont le récit est maintes fois interrompu par les cris de douleur du patient. Donc le guide Tobie et son cousin le porteur Benoît pilotaient dans

(1) *Tobie Rayoud.*

la montagne un certain major Wolf, moitié touriste, moitié espion, insupportable, arrogant, exigeant et brutal, « une carne », dit Tobie. Chemin faisant, le guide s'avise qu'il a déjà rencontré ce particulier quelque part. Une dent cassée à la mâchoire du major dissipe ses derniers doutes. C'est l'officier qui, en 1870, au col de la Clusette, a tué le frère de Benoît d'un coup de pistolet et fendu d'un coup de sabre le crâne de Tobie, qui venait, de la crosse de son fusil, de l'atteindre en pleine figure. Benoît, qui a entendu vingt fois redire cette histoire, a la même impression. Ni l'un ni l'autre ne bronchent. Mais voici le coup de théâtre. L'orgueilleux major, qui n'en veut faire qu'à sa tête, exécute une périlleuse glissade. Il disparaît dans une crevasse, entraînant Tobie, qui, par miracle, s'arrête droit au bord, tandis que Benoît s'accroche comme il peut à un bloc de glace. Mais il faut laisser la parole à Benoît :

Je souffle à demi-voix : « Tobie?... Coupe-lui la corde!... » Pas de réponse; rien qu'un gémissement. « T'es blessé ? — J'ai deux doigts pris entre la corde et l'arête... — Retire-les!... — Il gigote trop; si je m'ôte, le tranchant de la glace sciera le fil. — Eh ben! après?... » Encore pas de réponse. « T'aimes mieux te faire scier tes doigts?... » Tobie geint seulement... Mes bras se lassent. Va-t-il falloir nous sacrifier pour cette canaille?... « Tobie, coupe-lui la corde! — Tais-toi, malheureux! — Tobie, tu n'as donc pas vu sa dent cassée? C'est lui qui t'a fendu le crâne! C'est lui qui a tué mon frère! Coupe-lui la corde! C'est pas une créature! Tobie! Nom de D...! coupe-lui la corde!... » Je ne reçois plus aucun signe de vie... Ça devenait trop bête, et, du reste, ça ne pouvait plus guère durer... Je m'avise d'un remède... Je m'assure que mon piolet restera solide au poste. Bon! J'y noue le bout de corde que j'avais en queue. A force, à force, je me délivre la ceinture. Je rejoins Tobie. Je délivre ses doigts qui me font l'effet d'être brisés ou gelés. « Et le major? réclame-t-il aussitôt. — Bon! bon! laisse-le cabrioler! — Vite, sauvons-le! — Soit donc!... » Tobie d'une seule main, moi de deux, nous amenons le paquet. Ça nous regarde avec des yeux de chouette! Ça ne nous dit pas seulement merci! Au contraire, il ronchonne en éternuant : « Mein Gott! fus y meddez la revlegzion!... »

Des morceaux comme celui-ci font bien voir quel est le plus sûr mérite d'Hervieu considéré comme conteur. Ce n'est ni l'agrément de la fantaisie, ni le piquant du style, ni l'ironie un peu lourde de ses contes philosophiques, ni le flegme un peu monotone de ses contes humoristiques, ni l'étrangeté un peu compliquée de ses contes fantastiques. C'est l'art de combiner, d'organiser une situation, de la préparer, de l'amener, de la produire dans tout son jour, d'en développer toutes les conséquences et d'en tirer tous les effets. En un mot, c'est l'art de mettre en scène. La possession naturelle de cette faculté explique suffisamment la vocation dramatique qui s'est révélée à Hervieu un peu plus tard, et il n'y aurait plus qu'à en étudier l'épanouissement dans son théâtre, si le metteur en scène ne se doublait en lui d'un moraliste sur la formation et les tendances duquel il faut d'abord dire un mot.

CHAPITRE III

LE MORALISTE

Le moraliste, dans la tradition littéraire française, c'est l'écrivain qui peint les mœurs de son temps en ce qu'elles ont de particulier, en ce qui les distingue des mœurs des autres époques et leur donne leur physionomie propre. Ou bien encore c'est l'écrivain qui, moins soucieux de peindre les mœurs de ses semblables que de philosopher sur elles, s'applique à démêler les raisons profondes de la conduite des hommes, à discerner sous les apparences souvent trompeuses le véritable motif de leurs actions. Le moraliste, c'est La Bruyère, et c'est La Rochefoucauld. Hervieu est-il un La Rochefoucauld ou un La Bruyère? Il tient à la fois de l'un et de l'autre. Il se plaît, comme La Bruyère, à représenter d'une manière pittoresque et satirique les caractères, les mœurs, les usages, les vices, les travers. Il s'applique, comme La Rochefoucauld, à condenser en brèves formules la quintessence de ses observations; il prétend, comme lui, nous faire toucher du doigt le ressort caché et unique qui met en jeu tout le mécanisme moral. Il a l'esprit mordant de l'un et la rigueur inflexible de l'autre. Il leur emprunte quelquefois leurs procédés : on trouve chez lui des *portraits* et des *réflexions* tout à fait dans le goût du grand siècle; on pourrait extraire de son œuvre — et on l'a

fait (1) — la matière d'un petit volume qui ne ferait pas trop mauvaise figure à côté, ou au-dessous, des *Maximes* et des *Caractères* dans une collection des Moralistes français. Mais s'il a prouvé dans *La Bêtise parisienne* et dans les *Notes sur la Société* qu'il savait traiter le genre didactiquement, à la façon de nos classiques, c'est à la forme concrète et vivante du roman qu'il a confié dans *Flirt*, dans *Peints par eux-mêmes* et dans *L'Armature* l'expression de ses idées sur la nature humaine, considérée dans ce milieu un peu spécial que l'on appelle le monde parisien (2).

I

Le plus récent de ces cinq ouvrages, *L'Armature*, est de 1895. Le plus ancien, *La Bêtise parisienne*, a paru en 1882. Ce titre ne convient plus aussi exactement à l'édition actuelle, où se sont glissés des morceaux qui n'ont rien de particulièrement parisien. Mis sur la couverture de la première, il définissait au contraire de la façon la plus nette la matière du volume et l'intention de l'auteur. Que le jeune Paul Hervieu, littérateur débutant et apprenti moraliste, étant né à Paris et y ayant vécu jusqu'à vingt-cinq ans, prît pour sujet d'observation les mœurs parisiennes, il n'y avait là rien que de naturel. Il pouvait paraître plus surprenant que ce censeur juvénile se donnât pour mission de relever soigneusement les traces d'un défaut que ses concitoyens n'ont pas coutume de se reconnaître. Les Parisiens de toute classe et de toute condition, n'ont pas en général d'eux-mêmes et de leur esprit une opinion trop modeste; ils pécheraient plus volontiers par un excès de

(1) Paul Hervieu, *La Chasse au réel*, pensées choisies et précédées d'une introduction par Henry Malherbe, Paris, Sansot.

(2) *La Bêtise parisienne*, 1882 (édition augmentée en 1897); *Notes sur la Société* (à la suite de *L'Exorcisée*), 1891; *Flirt*, 1890; *Peints par eux-mêmes*, 1893; *L'Armature*, 1895.

confiance dans leur supériorité. Si les Français se croient le peuple le plus spirituel de la terre, les gens de Paris ont de tout temps prétendu être les plus spirituels des Français. Rien qu'en annonçant qu'il allait parler de la bêtise parisienne, le Parisien Hervieu renversait toutes les opinions reçues. Il y avait là une certaine crânerie, — qui visait peut-être au scandale, excellente source de succès, — mais qui pouvait être aussi un acte de courage. Cela faisait bien augurer de sa vocation de moraliste et de l'indépendance de son jugement.

Indépendance, plutôt que profondeur. Ce qui, dans les mœurs parisiennes, a sollicité l'attention du jeune homme, c'est ce qui devait naturellement intéresser un observateur de son âge, jetant ses regards autour de lui et découvrant le monde. Ce sont les aspects les plus extérieurs, ce qu'il suffit d'ouvrir les yeux pour voir, soit qu'on flâne à travers la ville, soit qu'on emboîte le pas à la foule, et qu'on la suive dans les lieux où elle va, selon les jours et les saisons, chercher son divertissement et se donner l'illusion du plaisir. Plusieurs des essais rassemblés ici par Hervieu s'intitulent modestement des croquis. Ils s'appliquent à fixer pour nous la physionomie de quelques-unes parmi ces scènes qu'on est convenu d'appeler des tableaux bien parisiens : une journée de courses à Longchamps, ou une visite au Salon annuel, ou un bal de l'Opéra, ou une soirée au café-concert, à la foire de Saint-Cloud ou à celle de Neuilly. Ils ont tout au moins le mérite d'avoir été faits d'après nature, et d'être d'une scrupuleuse exactitude. On en peut juger par cette description, que je prends au hasard, de la pelouse de Longchamps par une après-midi de courses :

Une partie du public se répand sur la pelouse : petits rentiers, boutiquiers avides de grand air, soldats de ligne, sous-préfets en permission, employés de mairies, collégiens sans correspondants et menés par des pions.

Cette population marche docilement, toute la journée, en suivant

la corde des pistes, ou bien elle s'assied sur des tertres. Les hommes causent de leurs affaires; les femmes ornent leurs corsages de marguerites et de boutons d'or cueillis par leurs enfants.

Quelques voitures viennent bien se ranger devant le disque; mais ce sont de vieilles calèches où s'écrasent des familles industrielles, des coupés flétris, des victorias fanées comme les créatures qui s'y étalent, pour avoir trop fait, les unes et les autres, le service nocturne des restaurants (1).

Il me paraît inutile de prolonger l'épreuve. Si jamais vous êtes allés, dans le soleil, la poussière et la cohue, honorer de votre présence la réunion où se dispute le Grand Prix, voilà ce que vous avez vu. Et vous vous demandez peut-être, en le lisant, s'il était bien nécessaire qu'un auteur noircît une douzaine de pages, pour contraindre votre imagination à le revoir. Les descriptions de ce genre seront bienvenues des érudits qui dans cinq cents ans, — ou dans cinquante, — étudieront consciencieusement, avec références à l'appui, la vie en France au début de la troisième République. Que peuvent-elles offrir aux contemporains qui ne soit, quoi qu'on fasse, de la plus froide et de la plus désespérante banalité? — Prenons-y garde. C'est justement l'impression que l'écrivain a voulu que nous conservions de notre lecture, et c'est par là que ses tableaux, qui semblent d'un photographe, sont d'un moraliste. Rien n'est plus propre que ce flegme impassible, — dont une remarque dédaigneuse ou malicieuse souligne de temps en temps l'ironie, — à nous donner une idée adéquate de la médiocrité, de la niaiserie, de la vanité, du néant, quand ce n'est pas de la platitude et de la grossièreté des divertissements auxquels des milliers d'êtres humains consacrent une part de leurs jours ou de leurs nuits. Et n'est-ce pas le moyen le plus sûr d'en dégoûter les honnêtes gens que n'en détournerait pas suffisamment leur délicatesse naturelle, que de

(1) *Journée de courses.*

les leur montrer, de sang-froid et à tête reposée, dans toute leur vulgarité et leur laideur?

Mais tournons quelques feuillets. A la description va se substituer ou se combiner l'analyse. Il y a à Paris de bien curieux usages que les générations se transmettent pieusement, sans qu'on puisse s'expliquer quelle en est l'origine et la raison d'être. Ainsi, chaque dimanche, des milliers et des milliers de personnes, allant en procession, à rangs serrés, les unes derrière les autres, suivent dans toute sa longueur l'avenue des Champs-Élysées. Est-ce donc que sur cette voie large et somptueuse la promenade offrirait des agréments qu'elle ne présente pas ailleurs? Tout au contraire:

La marche, telle qu'elle se pratique aux Champs-Élysées, n'a aucun rapport avec les qualités essentielles de cet exercice chez les peuples civilisés ou même sauvages. Elle nécessite des obliquités, des reculs, des arrêts, des balancés sur place qui tiennent de la marche du crabe, de l'écrevisse, de la tortue et de la danse de l'ours. Pour parvenir à se mettre en mouvement, il faut prendre la file à la place de la Concorde, une file large et compacte qui a cinq ou six cents mètres de long... Une file redescend tandis que l'autre monte. Il faut jeter des regards à droite ou à gauche pour rencontrer des regards humains; car, aussi loin que la vue s'étend devant soi, on n'aperçoit que des dos, des chignons et des chapeaux. Rien n'est triste, rien n'inspire profondément l'idée de l'égoïsme universel et de l'insouciance d'autrui comme la contemplation infinie de ces dos d'hommes et de femmes. Les deux yeux d'un passant qui croisent les vôtres vous laissent à chacun l'illusion d'avoir produit une impression momentanée et d'avoir fugitivement pénétré dans une pensée inconnue. Mais derrière tant de dos, on sent irrémédiablement combien on est indifférent à ses pareils et ignoré d'eux.

Après avoir signalé divers motifs qui devraient détourner le public de sa promenade hebdomadaire aux Champs-Élysées, je ne vois toujours pas de raison plausible pour expliquer sa persistance à y revenir. Peut-être est-elle déterminée par l'embarras que les gens, occupés en semaine, éprouvent pour employer leur dimanche, lorsqu'ils n'ont pas la bonne fortune d'être indisposés ce jour-là. Car ce n'est pas un des moindres inconvénients du travail que celui de rendre inhabile à l'oisiveté (1).

(1) *Les Champs-Élysées.*

Ce petit morceau a son prix. Il y a de la finesse et de l'imagination psychologique dans la précision avec laquelle est rendue l'impression de solitude, de découragement et de morne ennui que produit la contemplation prolongée d'une invariable perspective de dos. Il y a, dans l'explication proposée, de la justesse sous une forme paradoxale et presque de la profondeur. Avec la même subtilité, Hervieu entreprend ailleurs de chercher les raisons du goût si déterminé que les Parisiens ont pour la chasse, — goût qui ne peut se comprendre que par une survivance des habitudes de l'âge de pierre et l'effet d'un mystérieux atavisme. « En effet, rien dans l'atmosphère ambiante ne peut prédisposer le Parisien à la vocation de la chasse ni avertir ses sens à cet égard », ni « l'odeur de tabac, d'asphalte, de chlore et de patchouli qui fréquente ses narines », ni « la vue des boulevards pavés et des ruelles boueuses », ni « le fracas des voitures et des crieurs scandaleux » et le tumulte de la rue; « c'est donc à la force de la tradition, à l'instinct développé par les conditions originaires de la race et successivement transmis, que le Parisien obéit lorsqu'il s'adonne à la chasse (1) ». Ou bien encore il s'extasie sur l'ardeur extraordinaire avec laquelle, aux premiers jours de l'été, les Parisiens s'empressent de prendre le chemin de fer, non, comme on pourrait le croire, pour aller se retremper dans l'air pur et dans la nature, mais pour surpeupler d'horribles coins de banlieue, ou pour s'entasser sur des plages où ils trouveront, établis avant eux, les modistes, les fleuristes et les dentistes du boulevard (2). Il y a une catégorie de Parisiens pour qui Hervieu se montre particulièrement sévère. Ce sont ceux dont la réunion forme ce que l'on appelle le Tout-Paris : composé bizarre, « recruté sans distinction d'âge, de sexe, de profession, de caractère, de nationalité », où l'on trouve « des généraux héroïques, des

(1) *Chasses parisiennes*
(2) *Paris partout.*

notaires forcés de vendre, des orateurs, des sourds-muets, des gentilshommes, des artistes éminents, des tricheurs, des nègres;... les uns parlant toutes les langues, excepté le français; d'autres ne connaissant que cet idiome, et d'une façon imparfaite;... ce Tout-Paris qui se lève comme un seul homme à l'annonce d'une première dans le courrier des théâtres ou à une date du calendrier », qu'on voit suivant les saisons et les événements à Auteuil ou dans l'allée des Acacias, à Dinard, à Epsom, à Luchon, à Bruxelles. Il signale avec une frayeur comique à l'attention de M. le Préfet de police ces gens d'une activité vraiment inquiétante, qui, « pour des résultats frivoles en apparence, s'imposent plus d'efforts qu'il n'en faut pour parvenir à la fortune et aux honneurs publics ». Le morceau est à retenir (1). Il caractérise, avec une exagération voulue dans le trait, avec cette déformation caricaturale qu'Hervieu, ici comme dans ses contes, impose assez volontiers à la réalité, cette tribu de désœuvrés, d'inutiles et de snobs, gens à la mode et gens de plaisir, avec leur entourage d'intrigants, de parasites et d'exploiteurs, que Paris possède comme toute grande capitale, qui se recrute non pas seulement dans l'enceinte des fortifications, mais dans toute l'Europe et dans les deux continents. Société cosmopolite, non pas précisément interlope, mais certainement mêlée, où l'on n'est ni très difficile sur le choix des relations, ni très curieux de connaître à fond les gens qui viennent chez soi et chez qui l'on va, ni leur origine, ni leur passé, ni leurs moyens d'existence. Pourvu qu'ils offrent les apparences du luxe, de l'élégance et de la respectabilité, et qu'ils justifient d'une connaissance suffisante des usages de la bonne compagnie, on ne leur demande rien de plus. Les personnages que nous rencontrerons un peu plus tard dans les romans d'Hervieu appartiennent pour la plupart à

(1) *Le Tout-Paris.*

cette société un peu équivoque. Il est bon, en passant, de le remarquer; on se gardera, par suite, de l'erreur qui consisterait à prendre les mœurs d'une classe fort composite pour celles de la société française en général à la fin du dix-neuvième siècle; et l'on s'expliquera d'autant mieux l'inflexible dureté et la cruauté impitoyable avec lesquelles l'auteur en trace le peu édifiant tableau.

II

Nous savons déjà que l'indulgence, la compassion, la tendresse et tout ce que les latins appelaient *affectus dulciores* ne sont pas le lot de Paul Hervieu. Aucune considération ne le retient, aucune solidarité ne l'arrête. Parisien, il a raillé les Parisiens. Homme du monde, dans ses *Notes sur la Société* il fait la satire des gens du monde. L'état ordinaire des mondains étant une parfaite oisiveté, c'est une grande question pour eux que de trouver à employer leur temps. A quoi peut-on bien employer son temps? Il est aussi difficile de savoir s'occuper quand on n'a rien à faire, que de savoir flâner, comme le remarquait notre auteur, quand on a l'habitude du travail méthodique et réglé. Il y a heureusement pour les gens du monde des occasions traditionnelles d'exercer leur activité. Il y a, l'été, les villégiatures qui mettent dans le traintrain de leur vie un peu de changement, de mouvement, d'aventure et d'imprévu; l'hiver, les fêtes de charité qui donnent à d'élégantes dames patronnesses et à de sémillants commissaires l'illusion « d'aimer leur prochain comme eux mêmes pour l'amour de Dieu (1) »; il y a surtout les réceptions. Recevoir, et, par une réciproque nécessaire, être reçu, est proprement la fonction des gens du monde. C'est mieux qu'une occupa-

(1) *Charité.*

tion, c'est un rite qu'ils accomplissent avec une véritable religion. Et cet accomplissement est méritoire. On est effrayé, dit Hervieu, « quand on suppute la somme d'efforts, de déboires, de soucis et de frais que tant de maîtres de maison doivent s'imposer pour organiser un dîner, une soirée de théâtre, de danse ou de musique ». Mais comme ils en sont récompensés ! et quelle volupté délicieuse ne goûtent-ils pas au bout de tant d'efforts ?

Peut-être pourrait-on la comparer à celle dont s'anime, devant son œuvre, l'artiste créateur. Et c'est, en effet, une œuvre éblouissante, étourdissante, flatteuse, que réunir, à une heure donnée, comme par magie, tant de splendeurs distantes et l'éclat des parures à l'éclat des orchestres, faire onduler tant de toilettes radieuses et s'épanouir la nudité de tant de blanches épaules, sous l'unanime sourire de tant de lèvres. Mais cette création a ceci d'incomparable, que ses auteurs la verront s'anéantir, sans un regret ; et que, une fois les bougies éteintes avec le dernier roulement du dernier équipage, on leur verrait prendre graduellement un air encore plus heureux qu'auparavant, plus béatement heureux (1).

Telle est la jouissance réservée à ceux qui reçoivent. C'est la plus désintéressée, la plus pure et la plus sublime, comme il convient à des gens qui accomplissent l'acte par excellence de la vie mondaine, et qui sont pour ainsi dire en état de grâce. Ceux qui sont simplement reçus n'ont pas droit à de telles extases. Ils goûtent des plaisirs moins éthérés, mais qu'ils n'apprécient pas moins : celui peut-être de la musique, ou de la danse ou d'une chère délicate ; celui très certainement d'exhiber et d'étaler leur personne sous le jour le plus avantageux ; celui encore de la conversation. La conversation, il est vrai, subit une crise et est en voie de disparaître. Du moins beaucoup de personnes le disent et s'affligent de la décadence d'un art naguère particulièrement français. Hervieu s'en montre beaucoup moins affecté.

(1) *Réceptions.*

Il fait grand cas, comme tout le monde, des « salons » du dix-septième, du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, mais il se déclare « un peu troublé dans ses conceptions d'économie bourgeoise par les prodigieuses dépenses, par les incroyables prodigalités d'esprit dont on l'assure que ces lieux divers ont été le théâtre ». Il justifie son scepticisme par ses expériences personnelles. « A la faveur de quelques précieux hasards, il m'a été donné parfois d'entendre certaines de ces hautes personnalités à qui leur notoriété doit réserver, avec le recul du temps, une place de causeur égale à celle de Térence, de Voiture ou de Piron; et elles m'ont d'ordinaire laissé, — à l'égard de leur esprit attesté en dehors de là, — le souvenir qu'elles en faisaient dans le monde une gestion presque trop raisonnable. » Faut-il d'ailleurs se lamenter si « l'humeur verbeuse des hommes » se modère et « se canalise »? L'idéal serait que chacun « dît ce qu'il a à dire ». Mais « dire ce que l'on a à dire ne correspond à rien de réel en fait de conversation mondaine. On n'a guère lieu d'y dire ce que l'on pense; on y pense peu ce que l'on dit (1) ». Elle consiste surtout à accabler son prochain de compliments quand on est en sa présence, et à en dire le plus de mal possible dès qu'il a le dos tourné. Exemple :

— Mme X... était bien en beauté ce soir, observe la maîtresse de maison.

Aussitôt quelqu'un proteste :

— Par exemple, je ne trouve pas!...

La maîtresse de maison se tourne d'un autre côté :

— Voyons, vous, Monsieur Untel, qui êtes juste?

— Oh! moi, Madame, je ne l'ai jamais trouvée bien...

Une voix de femme ajoute :

— Si j'étais homme, je sais que, pour ma part, elle ne me plairait pas...

Elle sait??... si elle était homme!!... Mais passons.

(1) *La Bêtise parisienne* : De la conversation.

Les interlocuteurs réservés dérobent leur irrésolution en disant :

— Il faudrait voir ça déshabillé.

Puis l'analyse s'attaque à tous les détails physiques de la *professional beauty*. Il y a ceux qui consentent à admirer de là à là, mais pas de là à là; et ceux qui proposent de mettre le visage de Mme X... sur le corps de Mme Z... Les lippes de la plupart des auditeurs expriment que cette combinaison ne les rendrait pas encore contents (1).

Fort heureusement, pour la bonne harmonie de la société mondaine et pour le bonheur particulier de chacun de ses membres, il y a l'illusion : personne, en remettant son manteau dans l'antichambre, ne s'avise qu'en ce moment on le traite au salon comme il a traité les autres, et chacun même se persuade qu'il a laissé au cercle qu'il vient de quitter la meilleure impression de soi.

III

Mais le plaisir suprême, — qui est en même temps la grande occupation, constante, permanente des gens du monde, — celui qui donne toute leur saveur aux heures passées sous les lustres des salons, et qui nourrit de souvenirs flatteurs et de douces rêveries les heures de solitude, c'est le *flirt*. Étant donnée l'importance incomparable du flirt dans la vie mondaine, Hervieu ne pouvait manquer de lui consacrer une de ces petites monographies, moitié sucre et moitié vinaigre, où il traite les questions d'autant plus sérieusement qu'elles sont plus légères. Une même n'a pas suffi, tant la matière est riche, tant elle prête à de subtiles analyses et à d'abondants développements. Il en a fallu deux (2). Peut-être eût-il été d'une bonne méthode de commencer par définir le flirt. Mais, observe maligne-

(1) *Réputations.*

(2) *Notes sur la Société :* **Flirt. — Encore le Flirt.**

ment l'auteur, « ce serait une peine inutile que s'évertuer à définir un mot dont on connaît si bien la chose ».

Ce qui le surprend, et le laisse perplexe, ce n'est pas la faveur dont jouit le flirt parmi les gens du monde. Il y découvre sans peine une manifestation très atténuée de l'instinct profond, mystérieux et éternel qui pousse les deux sexes l'un vers l'autre. Mais, pour cette raison même, il s'étonne qu'on puisse avec tant d'assurance considérer ce commerce de galanterie comme le plus inoffensif des divertissements. Et, chose curieuse, ce sont les femmes qui sont les plus empressées à protester de l'innocuité du flirt. Le moraliste, pour une fois, quitte le ton ironique sur lequel il débite ordinairement sa sagesse. Il fait la grosse voix à ces étourdies et les tance vertement. Il leur reproche tout net la « perversité » qui les conduit à accueillir, à encourager, sinon à provoquer des hommages auxquels elles ont la ferme intention de n'accorder aucune récompense. Il les met en garde contre les dangers auxquels elles ne peuvent ignorer qu'elles s'exposent, même si elles se croient assurées de n'y jamais tomber. Et, pour leur insinuer ses conseils, il se sert, comme un autre Ésope, de cet ingénieux apologue :

Celle qui commence à flirter, en tout bien tout honneur, me semble dans le cas de quelqu'un montant, au Havre, sur le paquebot qu'il a choisi. Il sait qu'il va se rendre tout uniment à New-York, et qu'il pourra en revenir de même. Mais si ce n'est pas un risque-tout, un émigrant sans feu ni lieu, ni famille, en s'installant à bord, un petit frisson grimpera du sol mouvant jusqu'à son cœur. Il se dira : « Tout de même ! si j'allais faire naufrage !... » Puis le frisson est vite dissipé. Le voyageur réfléchit que les naufrages sont rares, presque exceptionnels, qu'il ne faut songer qu'à la nouveauté captivante de l'aventure... C'est ainsi pourtant que, durant une seconde, il aura renoncé à la vie.

Je m'imagine que toute femme honnête, en s'embarquant dans un flirt, a ce frisson, cette sensation de courir un léger risque qui ne la menacerait pas sur la terre ferme des bonnes habitudes. A l'instant

où elle conçoit ce petit risque, ce tout petit risque, durant une seconde, elle renonce à l'honnêteté.

Certes on n'accusera pas Hervieu, après cela, d'être un partisan de la morale relâchée ni de porter des coussins sous les genoux des belles pécheresses. Il parle du flirt à peu près comme Bossuet parle de la comédie. Je me demande quelle dut être la stupeur des lectrices du Supplément littéraire du *Figaro*, quand, parcourant ces articles au titre prometteur, signés d'un écrivain très profane, sur le sujet de leurs préoccupations favorites, elles y trouvèrent la pure doctrine des Pères de l'Église.

De la métaphysique du flirt, nous passons à sa physiologie avec le premier des trois grands romans de Paul Hervieu dont j'ai cité les noms au début de ce chapitre. Quel terrain est favorable au flirt? Comment naît-il, grandit et se développe? Nous l'apprenons par un exposé minutieux du cas de Mme Mésigny. C'est un cas très ordinaire, qui ne comporte aucune péripétie tragique, qui n'aboutit à aucune catastrophe. Il n'en est dans sa simplicité, disons même dans sa banalité, que plus typique. Clotilde, l'héroïne du roman, est une fort jolie et appétissante personne que la nature, secondée par les ressources de la coquetterie et par l'art de la couturière, a douée de tous les charmes qui sont capables de séduire les yeux et d'attirer les hommages. Cette jolie poupée est la fille d'un père et d'une mère séparés de leur vivant et morts en voyage chacun de leur côté. Elle a épousé à vingt ans, il y a de cela quatre années, Albert Mésigny, un jeune homme de bonne santé, toujours vêtu avec soin, ne jouant que dans les bons clubs, et muni d'un conseil judiciaire qui fonctionnait très bien. Ils se représentaient le mariage, l'un comme le meilleur moyen d'orner son intérieur d'une jolie femme, l'autre comme une émancipation de la tutelle familiale, conférant le droit de ne faire que les visites agréables et de n'en point

recevoir d'autres, et de décider chez la modiste à sa fantaisie. Ils en sont maintenant au dernier quartier d'une lune de miel un peu pâle, au moment précis « où les époux, sans devenir hostiles ni même malheureux, cessent d'être un couple pour ne plus former qu'un ménage... ; où l'écharpe rose, qui les a unis, prend une teinte mauve, comme ces petits lins barométriques, sans qu'on puisse deviner pourquoi, et parce que l'air ambiant se peuple d'invisibles, de mystérieux et de tout-puissants atomes ». Chaque matin, depuis les premiers jours de mai, Clotilde, qu'inquiète une légère tendance à l'embonpoint, parcourt deux fois à pied, dans toute sa longueur, par ordonnance du médecin, la longue avenue du Bois, et, chaque matin, elle ne manque pas d'y croiser une de leurs connaissances mondaines, « un beau garçon de trente-cinq ans environ, chevalier de la Légion d'honneur, portant entière sa barbe noire, superbe, parfumée et calamistrée, et qui, les coudes écartés du buste, les mains gantées à l'aise dans de la peau de chien, promène sa canne d'un mouvement circulaire et raide comme si ce fût une petite faux, pour faucher menu, menu, tous ceux qui ne sauraient pas que cette barbe appartient à M. Dieudonné des Frasses ». M. des Frasses sollicite respectueusement l'honneur d'escorter Mme Mésigny, et Mme Mésigny le permet sans songer à mal. M. des Frasses, ancien sous-préfet du Seize mai, a dans le monde la réputation d'un homme d'esprit; il entretient la jeune femme de littérature, de peinture, de théâtre et de politique, et Clotilde se sent flattée d'être l'objet unique des attentions et des discours d'un personnage si distingué. Presque chaque matin, un cavalier, traversant l'avenue, rejoint le couple et s'attarde quelques moments à causer avec lui. Celui-là, c'est Trept, un banquier d'origine obscure et de réussite notoire, dont personne ne saurait dire s'il a trente-cinq ou s'il en a quarante-cinq, autre ami de la maison, autre chevalier servant de la jeune femme, qui rentre chez elle, après cet exercice

matinal et cette double rencontre, avec une bonne pointe d'appétit, la conviction qu'elle a encore un peu gagné sur son tour de taille, et l'excitation légère que procure le sentiment d'avoir goûté un plaisir qui n'est pas précisément défendu, mais qui n'est pas non plus tout à fait permis. Tout le roman n'est que la suite des menus incidents grâce auxquels, sans crise d'âme, sans bouleversement de conscience, par la force des choses, par l'effet du désœuvrement et de l'accoutumance, pour ne pas perdre ce qui est devenu le grand intérêt et la principale affaire de sa vie, pour ne pas sacrifier son précieux flirt, la jeune femme, après avoir tenu la balance égale entre ses deux adorateurs, finit par rompre l'équilibre en faveur du gentilhomme, et par se laisser entraîner beaucoup plus loin sans doute qu'elle n'avait jamais compté aller.

Ces menus incidents sont autant d'épisodes de la vie mondaine. L'auteur profite de l'occasion pour nous en tracer, selon sa manière ordinaire, des tableaux précis, nets et brillants, où l'intention ironique se révèle par tel ou tel coup de pinceau négligemment jeté. C'est un dîner chez Mme de Prébois, la femme du conseiller à la Cour des Comptes, dans leur villa du Vésinet; c'est, dans le parc de Tournizy, le garden-party des Balbenthal, dont la principale attraction est une représentation de tableaux vivants, Mme Mésigny figurant Galatée, tandis que Trept tient le rôle d'Acis et des Frasses celui de Polyphème; c'est encore la soirée donnée par Mme Hobbinson, avec l'amusant défilé des hôtes bigarrés de ce salon cosmopolite : « des messieurs de la Bourse assez vieux, plutôt laids », « de grosses dames ayant déjà trop chaud et s'éventant dès l'entrée, suitées de jeunes personnes dont la peau, rosée par le froid extérieur, frissonne encore sous l'échancrure des corsages et au long des bras grêles », « un frais tourbillon de jeunes gens des deux sexes », Américains du Sud ou Américains du Nord, ou encore « une vieille dame,

coiffée et cravatée d'émeraudes..., au bras d'un vieillard portant une brochette d'étoiles sur le revers de son habit et un cordon polychrome en sautoir... » Tous ces gens ne se connaissent pas entre eux et connaissent souvent à peine la maîtresse de la maison. Ils viennent des quatre coins de Paris, — ou des quatre coins du monde, — réunis par le goût commun du luxe, de la toilette et de la danse; mais surtout par la commune passion pour le divertissement mondain par excellence. Depuis le petit Roland de Prébois qui a tout juste dix-sept ans, jusqu'au vieil amiral de Kerguel qui en a soixante-dix, il n'y a personne qui ne s'intéresse au flirt pour son compte ou pour le compte d'autrui, qui n'ait son flirt, ne guette, ne protège, ne contrarie celui de la voisine ou du voisin, si bien qu'on dirait, d'un bout à l'autre de ces pages, comme d'un jeu de miroirs qui déformerait en les multipliant, mais qui renverrait par toutes ses faces, l'unique image du flirt.

IV

Peints par eux-mêmes est au premier abord assez différent de *Flirt*. C'est un roman par lettres, dans la forme, le goût et parfois le ton de certains romans du dix-huitième siècle. L'intrigue en est des plus lâches, si même on peut dire qu'il y ait une intrigue : une simple donnée, plutôt, sur laquelle viennent se greffer des incidents divers entre lesquels le lien est souvent assez fragile. La saison ordinaire des villégiatures rassemble au château de Pontarmé, en Touraine, la famille du comte et de la comtesse, plus un certain nombre d'invités. Il y a là Mme de Courlandon, la fille aînée, séparée à l'amiable de M. de Courlandon; Mme de Nécringel, la fille cadette, et M. de Nécringel; M. et Mme de Trémeur; Mme Vanault de Floche, dont le mari fait ses vingt-huit jours; Guy Marfaux, un peintre

qui doit faire le portrait de Mme de Nécringel; le baron Munstein, le richissime banquier, et sa fille Flore; le jeune prince de Caréan-Priolo; et M. Aurion, acteur mondain, venu pour diriger la représentation par des interprètes de bonne volonté d'une comédie, *Gabrielle d'Estrées*, dont l'auteur est le comte de Pontarmé. Les correspondances, que nous lisons fort indiscrètement, nous initient aux plaisirs de la vie de château, et nous dévoilent les dessous du monde aristocratique où, cette fois, Hervieu nous introduit. Est-ce dans une intention de satire contre une noblesse inutile, aveulie et dégénérée? Non point. Des personnages que j'énumérais tout à l'heure, il en est qui ne sont que des roturiers; il en est même qui ont, comme Marfaux, un pied dans la bohème. Il ne paraît pas que dans ces régions inférieures les mœurs soient plus recommandables que dans la haute classe. L'auteur nous le démontre avec la plus complète impartialité. Il n'y a point ici de pamphlet social; il n'y a qu'une étude morale, qui est, malgré la différence des milieux et des cadres, comme la continuation de celle qu'Hervieu avait entreprise dans *Flirt*.

Dans le premier de ces trois romans, Hervieu nous avait présenté le flirt comme un jeu, — comme un jeu sans doute assez dangereux, — mais enfin comme un jeu. Il s'était arrêté au moment où son héroïne avait abjuré l'honnêteté dans le fond de son cœur, puisqu'elle avait senti qu'elle courait un risque, et qu'elle avait même accepté de le courir, mais où elle n'avait encore commis aucune imprudence irréparable. Il s'était appliqué à nous montrer par quelle dégradation insensible, par quel enchaînement de petites capitulations morales, une femme qui n'est point naturellement perverse, mais frivole, oisive et faible de caractère, en arrive à ne plus faire la distinction du bien et du mal. Cette fois il prend les choses au sérieux et même au tragique. Il pousse jusqu'aux dernières conséquences où peuvent mener des défaillances dont on n'a pas mesuré

les suites. Les deux flirteuses dont il nous conte l'aventure, aussi bien l'ardente et folle Françoise de Trémeur que la mignonne et puérile Vanault de Floche, — Vanoche, comme on l'appelle entre intimes, — expient cruellement leur légèreté. Elles se sont laissées prendre au charme du flirt. Le flirt contraint l'une, pour éviter un scandale public, à subir les pires avanies; il conduit l'autre au déshonneur et au suicide. Si les détails de l'histoire ne sont pas toujours édifiants, la moralité en est sévère. La punition de la faute sort de la faute même, par une fatalité aussi inflexible que celle qui, dans la maison des Atrides, venge le meurtre par le meurtre. Et l'on emporte l'impression dernière que ces malheureuses ont payé cher de douteux plaisirs.

Mais est-ce seulement le plaisir que les gens du monde cherchent par les voies périlleuses du flirt? Le point de vue de l'auteur s'élargit; son observation se fait plus étendue et plus pénétrante. Il achève de discréditer le flirt en dévoilant sous les apparences d'un commerce de galanterie les calculs de l'intérêt et les manœuvres de l'intrigue. Rien n'est plus significatif à cet égard que l'épisode du mariage du prince de Caréan. Le prince, qui appartient à une grande famille italienne, aussi authentiquement noble qu'incontestablement ruinée, est venu en France avec l'intention bien arrêtée de redorer par un riche mariage son antique blason. Il a jeté son dévolu sur la fille du baron Munstein. Il expose à son père, avec le sang-froid d'un parfait calculateur, les avantages qu'il compte retirer de cette union, non seulement pour lui-même, mais encore, car il est bon fils et bon frère, pour toute la lignée besogneuse des Caréan; il en dresse une sorte de barème, dont les évaluations varient, suivant que le chiffre de la dot sera d'un million, minimum auquel il estime sa propre valeur marchande, de deux, de trois, de quatre millions. Le baron mettra bien ce prix-là pour acheter un titre à sa fille. Mais Mlle Munstein ne paraît pas, tout d'abord, aussi

sensible aux mérites naturels du prince qu'il le faudrait pour la réussite de la combinaison. De sa lointaine résidence de Sorrente, le vieux prince envoie au jeune homme les conseils que lui suggère une longue expérience des hommes et des femmes et lui dresse le plan d'attaque avec une minutieuse précision. Il s'agit seulement, — et la chose doit être facile dans l'entourage des châtelains de Pontarmé, — de se faire distinguer de « quelque femme éclairée » dont les marques de faveur ostensiblement accordées au jeune homme ne manqueront pas d'exciter en Mlle Munstein une chaleureuse émulation.

Dès qu'elle aura paru, de sa place, s'intéresser à ton jeu, je te recommande de le mener aussi loin que cela conviendra à ton bon plaisir, et surtout de ne point l'arrêter avant qu'il ait été assez cruel à regarder. J'ai toujours considéré, en effet, que, quand c'est le plaisir qui pêche les cœurs, il se sert d'un filet dont, s'ils s'en échappent, ils fuient sans blessure. Mais au bout du dépit amoureux, de la jalousie et de tout ce qui est douloureux en amour, il y a un hameçon dont, seule, la main du pêcheur, et en se faisant bien douce, pourrait décrocher la prise. Au moment donné, tu ouvriras tes mailles pour laisser partir celle des deux qu'il faudra, et tu auras ferré lestement Mlle Munstein.

La manœuvre, bien exécutée, réussit. Le prince Silvère fait à Mme Vanault de Floche une cour assidue, jusqu'au moment où Mlle Munstein, humanisée et humiliée, se décide à faire engager par le baron les pourparlers impatiemment attendus. Et quand on a suivi par le menu toutes ces marches et contre-marches, on trouve une savoureuse ironie aux épîtres officielles où les deux pères, faisant et accueillant la demande en mariage, célèbrent à l'envi la beauté d'une union fondée sur l'amour. Ce « livre sans hypocrisie », comme l'appelle l'auteur, retourne comme un gant toutes les hypocrisies mondaines. L'envers de cette vie brillante, c'est une basse et triste corruption. Et il faut avoir l'optimisme béat ou peut-être le volontaire aveugle-

ment de la comtesse de Pontarmé pour souscrire à cette bienveillante appréciation qu'elle donne de la vie : « un temps où l'on a le bonheur de faire son salut au milieu de bonnes choses, avec de bonnes gens ».

V

Cette idée que l'intérêt, je dis l'intérêt le plus bas et qui inspire le plus d'actions viles, la recherche de l'argent, domine toutes les relations de la vie mondaine, se fait jour avec éclat dans le dernier roman de Paul Hervieu, *L'Armature*. Exprimée incidemment dans quelques lignes de *Flirt*, comme une remarque sans importance, reprise avec plus d'insistance dans l'épisode de *Peints par eux-mêmes* que nous venons d'analyser, elle est affirmée ici dès les premières pages, et commande tout le développement de l'ouvrage, comme étant la thèse dont tout le reste n'est que la démonstration. Le chapitre premier nous introduit, un soir de fête somptueuse, dans l'hôtel du baron Saffre. Sous la lumière, parmi les fleurs, dans un luxueux décor, évoluent de belles dames aux épaules nues, vers qui se penchent, empressés et des paroles flatteuses aux lèvres, de galants cavaliers. De ce parterre de fleurs féminines émane un arome de volupté. Deux invités, réfugiés dans l'embrasure d'une porte, considèrent en philosophes le spectacle qui s'offre à leurs yeux. A entendre l'un d'eux, — le plus jeune naturellement, — le mobile unique qui rassemble en un même lieu ces hommes si corrects et ces femmes somptueusement parées, ce n'est point d'écouter ou de faire semblant d'écouter, comme ils font en ce moment, quelque fade et niaise comédie : ce mobile unique, c'est l'amour. « Les deux sexes ne viennent dans le monde que parce qu'ils ont un amour à y conduire, ou à y retrouver, ou à s'y procurer. Les dîners, les raouts, les bals, toutes

les réceptions mondaines, ne sont que des cours d'amour... » Et, donnant à sa pensée son expression totale, il conclut dans un mouvement de lyrisme : « La seule base générale des relations mondaines, le seul lien d'ensemble pour cette masse qui vient de tant de côtés, et du reste, le seul élément qui constitue la famille, la société, la loi même de l'univers, c'est l'amour!... — Non, réplique son interlocuteur, plus âgé et totalement désabusé; c'est l'argent. » Il s'explique :

Savez-vous exactement ce que l'on définit par le mot d'armature?

On désigne ainsi un assemblage de pièces de métal, destiné à soutenir ou à contenir les parties moins solides, ou lâches, d'un objet déterminé. Eh bien! pour soutenir la famille, pour contenir la société, pour fournir à tout ce beau monde la rigoureuse tenue que vous lui voyez, il y a une armature en métal qui est faite de son argent. Là-dessus, on dispose la garniture, l'ouvrage d'art, la maçonnerie, c'est-à-dire les devoirs, les principes, les sentiments, qui ne sont point la partie résistante, mais celle qui s'use, se change à l'occasion et se rechange. L'armature est plus ou moins dissimulée, ordinairement tout à fait invisible; mais c'est elle qui empêche la dislocation, quand surviennent les accrocs, les secousses, les tempêtes imprévues, quand l'étoffe des sentiments se déchire et que se fend la devanture des devoirs ou des grands principes. C'est seulement en ces circonstances-là, et pour quelques instants, que l'on peut parfois apercevoir dans le cœur de la société, au centre des familles ou entre les deux parties d'un ménage, leur armature à nu, le lien d'argent. Mais vite on recouvre ça de sentiments neufs ou de principes d'occasion. On remplace les préjugés détériorés et les devoirs crevés... Et l'armature a supporté le tremblement! Elle est restée en permanence pour maintenir scrupuleusement la forme et l'apparence des foyers domestiques et pour recevoir la réparation dont a besoin la façade mondaine.

La première preuve de cette toute-puissance de l'argent nous est donnée par la présence de l'élite des deux faubourgs, de princes aux noms glorieux et de grands-ducs authentiques, à la fête que donne le baron Saffre, financier habile, hardi, heureux, qui remue les millions par centaines, qui a des fonds dans toutes les grandes affaires, qui

a des relations avec toutes les cours et des intérêts dans toutes les combinaisons politiques. D'autres nous seront fournies par l'entourage du maître du logis. Sa famille se compose, — outre la baronne Saffre, personne triste, effacée, et qu'on dit et qui se dit toujours malade, — de deux filles et d'un fils, mariés tous les trois. Arthur, malingre et archéologue, candidat à l'Institut, section de numismatique, a épousé la belle Catherine de Valdrenne; Marie-Blanche, détraquée et morphinomane, un gentilhomme de bonne maison, homme de cercle et de sport, le comte de Grommelain; Julienne, grosse et laide, Olivier Bréhant, un employé d'administration sans le sou, sans origine ni parenté notable, devenu, par ce coup de fortune, un riche oisif et un candidat aux grands clubs. Ici aussi l'argent est l'armature : c'est lui qui a fait ces unions, et c'est lui qui les maintient. Si le comte de Grommelain ferme obstinément les yeux sur l'inconduite notoire de sa femme, c'est qu'il serait fort embarrassé, en cas de dissolution de la communauté, de lui restituer sa dot. Si Olivier Bréhant garde très exactement à Julienne, en dépit des tentations, une fidélité dont l'observance ne laisse pas de lui peser, c'est qu'il a, pour le retenir dans le droit chemin, l'épouvante d'un divorce qui le remettrait dans la condition médiocre d'où ce mariage inespéré l'a fait sortir. Même si Catherine, qui n'est pas intéressée, se refuse à accueillir les hommages d'un ami d'enfance, un galant homme, autrement séduisant que son avorton d'époux, c'est encore une question d'argent : elle est loyale et tient à exécuter dans toute sa rigueur les clauses du marché dont elle a été le prix. Ainsi donc l'argent tient lieu de morale et de principes; bien plus, il ruine la morale et les principes, et sur leurs débris il établit de nouveaux rapports. Saffre s'est épris d'un violent caprice pour la jolie Gisèle d'Exireuil. La jeune femme semble défendue contre toutes les entreprises par son honnêteté naturelle, son éducation, son amour profond

pour son mari. Mais M. d'Exireuil a eu le tort, — pour gagner de l'argent, — de se lancer dans des spéculations de Bourse. Il est ruiné, il parle de s'expatrier, de s'en aller seul, au loin, chercher fortune, laissant sa femme derrière lui. Gisèle perd la tête. Pour sauver la situation, pour garder son mari près d'elle, il faut de l'argent, beaucoup d'argent. Saffre le lui promet, cet argent. Mais il en use avec elle selon la délicatesse qu'on peut attendre de lui. Soudain, voici que se produit la péripétie la plus émouvante du roman : Saffre a été trop hardi dans ses entreprises aventureuses; les bénéfices fondent entre ses mains, il est ruiné, il est acculé à la faillite. Toutes ces existences qui dépendaient de la sienne vont subir le contre-coup de la catastrophe; elles vont se regrouper sur d'autres bases; le règne de l'argent est fini, et peut-être avec la pauvreté allons-nous voir reparaître la dignité, la décence et la vertu. Point du tout. La baronne Saffre, cette personne effacée et timide, sort de son ombre; au cours d'une scène terrible avec son mari, elle annonce son intention de demander la séparation de biens. Du coup, Saffre en devient fou. Mais la prévoyante baronne sauve, par ce stratagème, douze ou treize millions. Et l'armature se ressoude, plus forte que jamais. Grommelain même, que l'aubaine inattendue d'un héritage de 40.000 francs de rente avait presque décidé à se séparer de Marie-Blanche, ne fait aucune difficulté de se réconcilier avec elle. D'Exireuil, dans une scène qui est une des plus saisissantes du roman, s'est trouvé en présence du banquier réduit à l'état de loque humaine, ligoté sur un fauteuil, serré dans une camisole de force, hérissé, injecté, livide et bavant. Il l'a, dans un paroxysme de rage, agonisé d'injures, il lui a craché au visage. Mais quoi? il faut vivre, il faut continuer les habitudes d'aisance, de luxe même, sans lesquelles les gens du monde ne conçoivent pas la vie. Et d'Exireuil, sollicité d'aider la baronne à gérer sa fortune, refuse un moment, puis s'empresse de renouer

le lien doré qui l'attache définitivement à une famille dont on aurait pensé qu'il n'attendait que le moment de s'éloigner avec horreur.

VI

On voit par quelles étapes Paul Hervieu, en tant que moraliste, a passé dans l'espace de quinze années environ qui séparent *L'Armature* de *La Bêtise parisienne*. D'une vue assez superficielle des ridicules extérieurs, il s'est élevé à une conception générale de la société; il a laissé la blague inoffensive pour l'ironie amère et la satire cinglante. Il avait débuté presque comme un auteur gai; il a fini par faire de la littérature cruelle. Avec une sincérité qui l'honore, il n'a rien gazé, rien atténué, rien adouci; il est allé jusqu'au bout de sa pensée. On ne l'accusera pas d'avoir peint trop en beau les mœurs de ses contemporains; on lui reprochera plutôt d'avoir poussé le tableau au noir.

Cela est regrettable, si l'on considère l'impression morale que l'œuvre laisse au lecteur. Est-il vrai que la nature humaine soit si corrompue, et la société si gangrenée? Est-il bon, est-il opportun d'inspirer pour l'une et l'autre un si parfait mépris? Je sais bien que le monde que Paul Hervieu nous présente est un monde un peu exceptionnel, une sorte d'écume brillante flottant à la surface du vaste océan de l'humanité, qu'à quelques brasses au-dessous ou à côté on trouverait de l'eau pure. Mais enfin, dans ce monde même, ou dans la peinture de ce monde, ne peut-il y avoir place pour quelques vertus? Cette petite concession faite, ne lui resterait-il pas encore assez de quoi dire du mal des hommes? Et, à se montrer plus équitable, ne gagnerait-il pas quelques chances de plus d'être cru, et quelques moyens de plus de persuader? Ce moraliste est un géomètre, qui veut des preuves irréfutables et des

démonstrations parfaites. Il oublie que dans les choses tout au moins qui ne relèvent pas de la mathématique, qui veut trop prouver ne prouve rien. On a le sentiment que ce ne sont pas les remarques de l'observateur qui guident les généralisations du satirique, mais le parti pris du satirique qui détermine les remarques de l'observateur.

Cela est regrettable aussi au point de vue de l'art. La variété en est une condition essentielle. L'art d'Hervieu n'est pas varié, ni souple, ni enveloppant. Il est perpétuellement dur, tendu, agressif. Le tempérament de l'auteur y est pour quelque chose; pour quelque chose aussi le réalisme, à mon avis mal entendu, qu'il a inflexiblement pratiqué. Je ne puis parler du caractère d'un homme que je n'ai pas personnellement connu. Mais sa littérature, que je connais, n'est pas d'un tendre. C'est comme une danse du scalp qu'il exécute autour des malheureux, — peu intéressants, j'en conviens, — qu'il a choisis comme héros. On se lasse, et assez vite, de ce divertissement. Je pense à un autre réaliste, — un réaliste sentimental celui-là, — qui fut l'un des maîtres et l'ami d'Hervieu, pour qui Hervieu professa toujours infiniment d'admiration et de respect. Je songe à Alphonse Daudet. Certes, l'auteur de *Fromont jeune*, du *Nabab* et de *Numa Roumestan* nous a étalé bien des bassesses, des misères, des tares et des corruptions. Mais ses personnages les moins sympathiques ne sont pas absolument antipathiques; ils ne sont pas invariablement sots, méchants et dépravés; et parmi eux, se glissent quelques pures et touchantes figures, — la bonne Rosalie, l'honnête famille Joyeuse ou la petite Désirée, — qui nous reposent. Que l'auteur de *L'Armature* et de *Peints par eux-mêmes* n'a-t-il acquis à son contact le sens des nuances et quelque penchant à la douceur!

S'il n'a point la douceur, en revanche, il a la force, et les défauts qui rendent la lecture de ses romans un peu fatigante et monotone lui sont devenus, quand il s'est

avisé de faire du théâtre, autant de qualités. Sur la scène, où les nuances se perdent, où il faut frapper juste, mais surtout frapper fort, cet art tout d'une pièce se trouve mieux à sa place. D'autre part, résumer en une maxime, découper en une image une vue des choses exclusive, peut-être, mais ferme et nette; sous cette idée maîtresse ranger un certain nombre de faits qui concourent directement à en assurer la démonstration, c'est la composition de *L'Armature ;* c'est tout aussi bien, si ce n'est même encore mieux, — et la preuve c'est que *L'Armature* est devenue un drame, — la formule de ce théâtre à thèses, ou pour mieux dire de ce « théâtre d'idées » qu'Hervieu avait inauguré en 1893 avec *Les Paroles restent*, et auquel il a fini par consacrer exclusivement son labeur et son talent.

CHAPITRE IV

LE THÉATRE DE PAUL HERVIEU : LES IDÉES

Le mérite éminent du théâtre de Paul Hervieu (1), celui qui lui confère, en même temps qu'une part notable de son originalité, sa dignité et son plus haut intérêt, c'est qu'il ne se borne pas à nous amuser ou à nous émouvoir, mais qu'il vise aussi et surtout à nous faire penser. Il se distingue par là de tant d'ouvrages, d'ailleurs agréables et applaudis, où d'habiles spécialistes assaisonnent au goût du jour les éternels ingrédients dramatiques, chatouillent la sensibilité du public sans fatiguer son esprit, et conduisent d'une main sûre jusqu'à un dénouement d'un invraisemblable optimisme une action savamment enchevêtrée. Ce n'est pas de l'art de Scribe, — ou de ses actuels continuateurs, — que Paul Hervieu a jamais songé à se réclamer. Il se rattache à la grande lignée des classiques de notre comédie et de notre drame bourgeois : Molière, Augier, Dumas. Certes, il n'est pas méprisable de savoir préparer, combiner, nouer et dénouer une intrigue, et il n'y a point

(1) *Point de lendemain* (un acte tiré du conte de Vivant Denon), 1890; *Les Paroles restent*, 1893; *La Loi de l'Homme*, *Les Tenailles*, 1895; *L'Énigme*, *La Course du Flambeau*, 1901; *Théroigne de Méricourt*, 1902; *Le Dédale*, 1903; *L'Armature* (en collaboration avec Brieux); *Le Réveil*, 1905; *Modestie*, 1908; *Connais-toi*, 1909; *Bagatelle*, 1912; *Le Destin est maître*, 1914. — Dans cette étude je laisserai de côté *Point de lendemain*, qui n'est qu'une adaptation, et *L'Armature*, qu'Hervieu a tirée, et non pas à lui seul, du roman du même nom analysé au chapitre précédent.

de bon auteur dramatique sans une aptitude suffisante à réussir la partie technique de l'ouvrage, sans une connaissance approfondie du « métier ». D'avoir des idées et une philosophie, cela n'y supplée point, non plus qu'au don plus précieux encore et plus rare d'incarner sa pensée dans des êtres vivants et de créer des âmes; et l'exemple fameux des tragédies de Voltaire nous avertit assez de ce qu'il advient des pièces à « thèse », quand elles n'ont d'autre moyen de se soutenir que l'opinion plus ou moins nouvelle, hardie, séduisante ou paradoxale qu'elles avaient mission de mettre au jour. Mais enfin nous n'ignorons pas que l'auteur du *Misanthrope* n'a pas toujours su admirablement filer une intrigue ou amener un dénouement; et, d'autre part, si nous nous intéressons encore aujourd'hui à telle ou telle de ses œuvres, aux *Femmes Savantes* par exemple, ce n'est pas seulement parce que l'impérieuse Philaminte, et la prude Armande, et l'aimable Henriette, et la sotte Bélise, et le bonhomme Chrysale s'enfoncent dans notre souvenir comme si nous les avions connus en réalité; mais c'est parce que le poète a lié le sort de sa comédie à celui de la question toujours discutée, toujours discutable, de l'éducation des femmes. J'incline à croire que, si le temps, qui détruit tout, respecte quelques-unes des productions dramatiques de Paul Hervieu, ce seront, parmi la douzaine de pièces qu'il a composées, les trois ou quatre, mettons les deux ou trois, — la proportion est encore assez belle, — où il a touché d'un doigt sûr quelque authentique vérité morale. Et si, par hasard, il n'en devait subsister qu'une, si seule cette *Course du Flambeau*, qui paraît bien être son chef-d'œuvre, échappait à l'inévitable naufrage, elle le devrait, à mon avis, non seulement à l'art avec lequel l'intérêt y est excité et gradué, non seulement à la forte individualité des personnages qui y jouent un rôle, mais encore à la vigueur avec laquelle une remarque profonde sur la nature humaine y reçoit tout le développement

qu'elle comporte, et y est placée en pleine lumière. N'eût-on vu jouer que celle-là, on en conclurait à bon droit que l'auteur est un philosophe, dans l'acception et la mesure où un auteur dramatique peut revendiquer ce nom.

I

Ce qu'on attend ordinairement d'un homme de théâtre, c'est une philosophie des actions individuelles et des relations sociales; au degré supérieur, un jugement sur la vie. C'est bien aussi ce que nous apporte l'œuvre de Paul Hervieu. Faut-il nous plaindre, si nous y trouvons par surcroît une philosophie de l'histoire? On connaît celle que développe en général la comédie dite « historique », sans doute parce que son habitude est de ne toucher à l'histoire que pour l'altérer effrontément. Elle consiste essentiellement dans la théorie des petites causes qui produisent d'immenses effets. « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé. » La méthode suivie par Hervieu, en pareille occasion, est exactement inverse. Les petits effets qu'il met sous nos yeux lui servent à nous faire comprendre les grandes causes qui ont bouleversé le monde, et qui ont amené du même coup ces événements insignifiants, comme le raz de marée qui submerge une ville ou ravage une province laisse après lui, en se retirant, quelques coquilles qui, sans ce cataclysme, n'auraient jamais quitté les profondeurs de l'océan. Quelle eût été, sans l'effondrement de l'ancien régime, la destinée de Théroigne de Méricourt? Cette paysanne, non pas parvenue, mais dévoyée, eût promené, de la ville au théâtre et de l'opéra au boudoir, sa beauté, ses prétentions et ses galanteries, pour finir dans l'obscur dénuement qui est de tous temps le lot de la plupart de ses pareilles. La Révolution est venue, qui a changé le cours de sa vie. Elle l'a poussée

un moment sur le devant de la scène; elle en fait une façon, -- ou une contrefaçon, -- d'héroïne. Élévation inattendue, suivie d'une chute profonde, puisque nous la retrouvons, au dernier acte de son existence et de la pièce, dans un cabanon de la Salpêtrière, où on a dû l'enfermer pour cause de folie furieuse, après la fustigation publique que lui ont infligée les tricoteuses. Mais, dans l'intervalle, elle a été mêlée, infime, à de grandes choses. Le drame qui représente les principaux épisodes de sa brève carrière politique nous conduit du palais impérial de Vienne au royal palais des Tuileries; il nous introduit dans la réunion secrète où les chefs du mouvement, Danton, Pétion, Siéyès, préparent l'insurrection du 10 août; il nous transporte, ce jour-là, sur la terrasse des Feuillants, où passe, avec la famille royale se rendant à l'Assemblée, le convoi de la monarchie déchue, et, tel jour de mai 1793, au seuil de la Convention, où le peuple réclame avec furie la mise hors la loi des députés girondins. Toutes ces scènes comportent leur leçon, que l'auteur impartial destine tantôt à l'un, tantôt à l'autre des partis en présence. Ce sont les imprudences de langage des puissances alliées et les menaces de subversion totale proférées contre la France qui ont causé les excès de la Révolution. Mais il n'en demeure pas moins que l'idéal révolutionnaire s'est abîmé dans le sang. La monarchie est tombée, faute au roi Louis XVI d'avoir fait acte d'initiative et d'énergie. Mais à leur tour les triomphateurs se sont perdus par leurs rivalités, leurs haines et leurs querelles. Ceux-là seuls, au gré de notre philosophe, méritent quelque sympathie, qui ont payé de leur tête l'honneur d'avoir, sur ce redoutable théâtre, tenu les premiers rôles. Tel est le sens de l'éloquente, vibrante, lyrique évocation dont, aux dernières lignes de la pièce, la démente de la Salpêtrière soufflette, en la personne de Siéyès, les profiteurs de la Révolution, ceux qui ont eu le tort de survivre aux hécatombes républicaines, et d'y survivre dans la richesse

et les honneurs. « Venez, s'écrie-t-elle, vous, tant que vous êtes, qui, de votre sang, avez généreusement fécondé la terre de liberté, pour des moissons futures ! Venez, vous de quatre-vingt-treize et de quatre-vingt-quatorze ! qui vous êtes entr'égorgés pour un même idéal, vous immolant, les uns et les autres, à notre foi terrible !... Venez, mes camarades, avec vos têtes tranchées, avec vos corps poignardés, venez faire honte à ce survivant !... Venez, les exécutés, les suicidés, les assassinés ! Venez, Brissot, Buzot, Vergniaud, Valazé, Gorsas, Basire, Guadet, Rabaut Saint-Étienne, Gensonné, Saint-Just, Lepelletier Saint-Fargeau, Marat, Hérault de Séchelles, Couthon, sur tes béquilles !... Venez, Ducos, Manuel, Robespierre le jeune, Fonfrède, Condorcet !... Et puis encore !... Et puis encore !... Et puis encore !... Tous, tous, tous !... Venez bannir ce vivant de votre assemblée sans regard et sans voix !... Chassez-le de la grande Convention nationale, où l'on n'était pas digne de siéger quand on n'y est pas mort !... »

II

Théroigne de Méricourt est l'unique tentative de Paul Hervieu dans le genre historique. Ses facultés d'observateur et ses prédispositions de moraliste le tournaient beaucoup plus naturellement vers la réalité contemporaine et le tour sérieux de son esprit l'inclinait à y chercher l'occasion moins de peindre des ridicules passagers que de mettre en lumière des vérités aussi durables que la nature humaine. Une fois pourtant il n'a pas résisté au plaisir de mettre sur le théâtre ce monde élégant et frivole qu'il avait présenté à ses lecteurs dans *Flirt* et dans *Peints par eux-mêmes*. Comme la villa de Mme de Prébois, le château de *Bagatelle* est un lieu propice aux intrigues galantes et aux conversations légères; comme Mme de Pontarmé, la maîtresse du

logis témoigne à tous et en toute rencontre une déconcertante indulgence. Ici encore la vanité, la coquetterie, le désir de briller et de plaire poussent à des imprudences de conduite qui sont cruellement punies. Le sens de la comédie paraît donné par cette réplique de l'honnête Florence à l'entreprenant Jincour : « On ne badine pas avec la bagatelle. Je souhaite que vous ne l'appreniez pas à vos dépens. » Si ce n'est lui, ce sera Micheline de Nismes. Pour avoir voulu badiner de la sorte, elle brouillera les maris avec leurs femmes, les amis avec les amis, et elle-même avec tout le monde. Ainsi, comme dans ses romans, Hervieu nous conduit par des chemins qui n'ont rien d'austère à une très judicieuse et très louable moralité.

Mais j'ai hâte d'arriver aux pièces qui donnent l'impression d'entrer plus avant dans ce qu'on appelait jadis la connaissance du cœur humain. Ce n'est pas qu'elles doivent toujours nous apporter des vérités nouvelles. Plusieurs ne font que confirmer ce que nous savions déjà. Mais elles le confirment avec tant d'à-propos, de justesse ou de force, que c'est presque comme si nous le découvrions. Rappelons-nous la définition, dénuée de complaisance, que La Rochefoucauld donne de la modestie : « Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois. » En voici le commentaire, de la façon de Paul Hervieu. Jacques demande la main de sa cousine Henriette, qui est veuve. Henriette la lui refuse, par esprit de modestie. Jacques n'est pas le mari dont elle a besoin. Il est trop indulgent, trop bienveillant, trop poli; tranchons le mot : c'est un flatteur. Il faut à la dame un censeur bien sévère, bien rude, qui la gronde, qui la sermonne, qui la rabroue, qui l'aide et au besoin la contraigne à s'acheminer vers la perfection. Elle n'est pas éloignée de penser que ce mentor pourrait bien être Albert. Jacques n'a rien de plus urgent que de faire part à Albert de sa déconvenue. Il se garde bien d'ajouter qu'Albert est plus en faveur. Au contraire, il lui confie qu'Henriette

le trouve trop complimenteur, admirateur, adulateur. Il n'y a qu'un moyen de plaire à la belle, c'est de lui dire ses vérités sans ménagements, de la mortifier, de l'humilier. Et le naïf Albert s'en va tout droit refaire à Henriette la scène fameuse que fait Alceste à Célimène. Il accable la malheureuse sous l'énumération circonstanciée de ses défauts : coquetterie, sensiblerie, frivolité, vanité... Henriette est surprise, puis piquée, puis froissée, puis irritée. Elle éclate : « Vaniteuse, moi !... Ah ! cela c'est insensé !... Vous m'agacez à la fin !... Ce ne serait pas, en tout cas, une grosse prétention si, dans certaines circonstances, je m'estimais supérieure à la personne que j'ai en face de moi ! » Elle rend à l'impertinent censeur critiques pour critiques, et ils se séparent, comme de juste, fort mécontents l'un de l'autre. « Je frémis quand j'envisage que j'étais à la veille, ma chère, de demander votre main ! — Mais, mon cher, si vous manifestiez jamais une intention pareille, je vous mettrais immédiatement à la porte ! » Henriette se soulage en faisant ses doléances à Jacques, qui ne demande qu'à la consoler : « N'est-ce pas? Vous me donnez raison? — En toute conscience, oui », répond le bon apôtre, qui lui accorde, sans plus se faire prier, toutes les qualités du monde. Peut-elle mieux faire que d'épouser un homme qui la connaît si bien? A une condition, toutefois : c'est qu'il sera bien entendu qu'elle n'a aucun amour-propre, et qu'il jurera de l'avertir impitoyablement chaque fois qu'il lui trouvera un défaut. Jacques en fait un grand serment. Il ne sera peut-être que trop porté à le tenir, — après la lune de miel.

La leçon est légère, comme il convient à un simple lever de rideau. La première grande pièce qu'Hervieu ait fait jouer en contient une qui, sans être plus neuve, a plus de portée. *Scripta manent, verba volant.* L'adage dit-il toujours juste? Qu'on en juge par l'aventure du marquis de Nohan. Il a eu le tort de tenir à Mme de Maudre des propos qui, sans aucun fondement, sont de nature à jeter le plus mau-

vais jour sur les relations de Mlle Régine de Vesles et du baron Missen. Cette femme, d'humeur jalouse, s'empresse de les répandre en les aggravant, et ce qui n'était qu'une indiscrétion de langage devient une calomnie. Nulle part Hervieu ne refait le fameux couplet de Beaumarchais sur la calomnie. Mais toute sa pièce donne l'impression de ce « bruit léger rasant le sol comme l'hirondelle avant l'orage », de ce murmure de bouche à oreille qui sème, en l'envenimant chaque fois un peu plus, le trait empoisonné. Nohan se donne mille peines pour racheter sa faute. Il rend raison à Missen, et ne se tire d'affaire que par miracle : la carotide a été atteinte. Il demande et obtient la main de Régine. Mais, avant que sa guérison soit complète, un mot entendu par hasard lui révèle que, malgré tout, la calomnie continue à courir. Dans un sursaut d'indignation qu'il ne peut maîtriser, l'artère se rouvre. Il tombe baigné dans son sang. « Les paroles, vous savez, ça vole ! » allègue pour se disculper l'auteur involontaire de la catastrophe. « Non, répond quelqu'un ; les paroles restent. » — « Et elles tuent », ajoute le médecin penché sur le cadavre.

Les Paroles restent respirent l'indignation de l'honnête homme contre cette basse forme du mensonge qu'est la calomnie. *Connais-toi,* — encore un autre titre gnomique, — témoigne d'une aversion non moins profonde pour un autre genre d'insincérité, involontaire celui-là, pour le pharisaïsme qui nous fait accabler de notre sévérité et de notre mépris des êtres dont nous ne savons pas, après tout, si, étant à leur place, nous n'aurions pas fait la même chose. Le général de Sibéran et Clarisse, la jeune femme qu'il a épousée en secondes noces, professent la moralité la plus inflexible. Ils en appliquent les principes, avec la dernière rigueur, à leur cousine Anna Doncières, qui a eu, il est vrai, les torts les plus graves envers son mari. Mme de Sibéran la traite comme une femme perdue, et le général déclare à l'offensé, qui envisage la possibilité de pardonner, qu'il ne doit, à

aucun degré, compter sur son approbation. S'il veut conserver l'estime et l'amitié de son parent, il faut qu'il mette sa femme hors de chez lui. Et le pauvre Doncières, intimidé, désorienté, engage une instance en divorce. Mais voici ce qui arrive. Clarisse, la pure, l'impeccable Clarisse, a une faiblesse, — oh ! légère, très légère, mais qui pourrait l'entraîner plus loin. Cette femme incomparable ne justifie plus la confiance que son mari mettait en elle. Que va faire le général? Appliquera-t-il les théories qu'il a exposées à Doncières? Non content de pardonner, c'est lui qui demande pardon; il s'humilie devant la coupable; il grossit sa part de responsabilité pour alléger la sienne; il s'évertue à ramasser les morceaux de son bonheur brisé; il ne parle pas de chasser Clarisse : il a peur bien plutôt qu'elle ne l'abandonnât. Les choses étant à ce point, Doncières reparaît. Son procès est en bonne voie. Il est tout ébahi d'entendre Sibéran et Clarisse lui prêcher à qui mieux mieux l'indulgence et le pardon. Il en est ravi, car la manière douce convient mieux à son tempérament. Mais le général n'est pas moins étonné lui-même du changement qui s'est opéré en lui. « Hier, dit-il à sa femme en parlant de Doncières, je l'aurais jugé grotesque et abject ! — Étiez-vous meilleur hier? demande Clarisse. — Je me connaissais moins », répond Sibéran. Et Clarisse, humblement, donne le dernier mot de la pièce, qui est aussi le premier de la sagesse : « Qui se connaît? »

Cette pièce, où passe un souffle d'Évangile, et qui, en dépit de son titre, s'inspire moins de la philosophie de Socrate que du chapitre de *La Femme adultère*, offre ce caractère original d'être dans le théâtre d'Hervieu la seule, ou à peu près, qui prêche la pitié. Non que la pitié soit un sentiment inconnu à l'auteur. Mais au lieu de nous la prôner en belles phrases, il s'applique à la suggérer silencieusement, à la créer, à la faire naître et jaillir dans nos âmes au spectacle de la violence et de l'iniquité. Sans

doute il est conduit à préférer cette méthode par la nature même de son talent, qui est plus à l'aise dans la peinture de la force, de la force excessive, de la force brutale, que dans celle de la douceur. Quoi qu'il en soit, le procédé a du bon. Un sentiment qui fleurit de lui-même en nous et qui y a sa racine, a plus de chances de s'y épanouir qu'une plante apportée d'ailleurs, qui ne tardera pas à s'étioler et à disparaître. Et la pitié indignée et agissante, qui prend parti pour le droit ou pour la faiblesse contre la violence et contre l'injustice, est préférable à la fade sensiblerie, à l'humanitarisme écœurant dont on nous a trop souvent abreuvés : humanitarisme qui se penche indifféremment sur toute souffrance, qu'elle soit ou non méritée; sensiblerie qui croit avoir fait assez quand elle a pleuré. La dose d'amertume dont Hervieu relève la saveur de ce breuvage a quelque chose de tonifiant. La leçon de pitié se double d'une leçon d'énergie. Rien n'est plus dans la tradition classique, dans la tradition française, que ce goût du réalisme en morale, que ce souci de laisser parler les faits, que cette habitude d'envisager la vie en homme de droit sens et de bon sens, à la façon de Molière ou de La Fontaine, à égale distance du cynisme qui glorifie le mal et le vice, et de la niaiserie qui ferme les yeux, et, parce qu'elle ne les voit plus, prétend qu'ils n'existent pas.

III

Deux pièces, dans le théâtre de Paul Hervieu, donnent au plus haut point cette impression de pitié. Chose remarquable, ce sont deux pièces « féministes », je veux dire où l'auteur, examinant la situation dans laquelle les mœurs ou la loi placent l'homme et la femme par rapport l'un à l'autre, constate l'existence d'une injustice qui doit être réparée. La première met en présence et affronte deux

conceptions du mariage. L'une est celle de Fergan, le mari d'Irène; c'est celle qu'approuvent ou tout au moins qu'acceptent Pauline, la sœur d'Irène, et son mari Valanton: c'est celle qui a cours dans la bonne société moyenne, à laquelle ils appartiennent. Elle est fort simple : le mari est le maître, un maître absolu, qui doit avoir le dernier mot en toute circonstance. Il a toujours raison. Le rôle de la femme est de se plier à ses volontés et à ses caprices, de porter à l'occasion le poids de sa mauvaise humeur, de lui témoigner, en tout et pour tout, une soumission au moins apparente, quitte à prendre la revanche de l'esclave, à ruser, à tromper, à mentir. C'est le mariage officiel, qui peut bien avoir été légalisé par la Mairie et consacré par l'Église, mais qui n'est pas celui des cœurs. Il faut que ce soit un célibataire, Michel Davernier, qui rappelle à tous ces gens mariés ce que doit être l'union de l'homme et de la femme : « Oh! pour moi, se marier, naître et mourir, cela me paraît composer les trois grandes solennités de l'existence. Je leur attribue une égale importance, je les envisage avec le même esprit. On ne s'occupe pas de naître, on meurt involontairement, quand il le faut. Ainsi donc j'imagine que le mariage doit s'accomplir sans qu'on s'en soit plus mêlé que de sa propre naissance, sans qu'on l'ait plus préparé que sa mort. Je voudrais qu'il survînt tout seul, fatalement, instinctivement, par l'action souveraine de la nature. Le « oui » sacramentel, il me semble qu'il devrait vous sortir de la poitrine parce qu'il a été mis là mystérieusement, à notre insu, comme y était le premier vagissement, comme y sera le dernier soupir. » Le mariage, ce n'est ni la mairie ni l'église : « Le mariage, c'est l'amour! » Et sans l'amour, il n'est pas de bon mariage. C'est l'amour qui établit et maintient l'égalité entre les époux; il ne peut même pas être question que l'un prime ni opprime l'autre, puisqu'il n'y a pas alors deux volontés antagonistes, mais deux volontés concordantes, ou plutôt une volonté unique,

comme il n'y a qu'une âme et qu'un cœur. Là où l'amour n'est pas, que faire? Reprendre de part et d'autre sa liberté? Irène le voudrait; Fergan s'y refuse. Il proclame très haut que le mariage est un contrat indissoluble. Irène se résigne. Mais, dix ans plus tard, l'éducation du petit René crée un nouveau conflit. L'enfant est délicat, faible, chétif même. Sa santé demande la vigilance et les soins d'une mère. Irène voudrait le garder près d'eux à la campagne. Fergan veut l'envoyer en pension au loin. Il impose sa volonté. Irène, poussée à bout, lui lance à la face qu'il n'a aucun droit sur ce petit. Et maintenant c'est Fergan qui voudrait bien se débarrasser de l'enfant et de la femme; c'est lui qui propose une séparation à l'amiable, dont Irène à son tour ne veut pas entendre parler. Ainsi, l'un après l'autre, ils se trouvent pris dans les *tenailles* qui leur broieront le cœur. Chacun d'eux aura pour consolation le plaisir amer de constater que son compagnon de misère souffre autant que lui. Au lieu de l'égalité par l'amour, ils auront réalisé l'égalité dans le malheur.

Le divorce, qui serait le seul remède qu'on pût appliquer à une situation de ce genre, n'est point, aux yeux d'Hervieu, la panacée qu'il a paru être à d'autres moralistes dramatiques. Il n'est jamais qu'un pis-aller. Il est mal vu de l'opinion mondaine, qui admet à la rigueur qu'une femme le subisse, mais non pas qu'elle en profite pour se remarier à son gré. Il a contre lui la religion qui, à la loi des hommes, passagère et changeante, oppose les préceptes immuables de la sagesse éternelle. Il est même, si nous en croyons Hervieu, — et j'aurai l'occasion de revenir sur ce point, — contraire à l'ordre de la nature. Quant à la séparation, du moins la séparation à l'amiable, elle ne libère point la femme de la tyrannie du mari égoïste et vicieux à qui se trouve liée sa destinée. Quels que soient ses torts, il a toujours, comme on dit, le bon bout : la loi est pour lui, à défaut de la justice. Quand Laure de Raguais, odieuse-

ment trahie, a voulu obtenir des preuves qu'elle pût produire devant les tribunaux, la force publique, dont elle réclamait le concours, s'est dérobée, alléguant qu'il n'est pas permis à une femme de faire procéder, hors du domicile conjugal, à de telles constatations contre son époux. Force lui a été de se contenter d'une séparation librement consentie. Mais son contrat de mariage, — œuvre de son tuteur et de son notaire, — mettait sa fortune à la discrétion de M. de Raguais. Elle dut accepter les conditions léonines qui lui furent imposées. Voici maintenant que sa fille est en âge de se marier. Mme de Raguais a de fortes raisons de s'opposer à l'union projetée par la jeune personne et approuvée par M. de Raguais. Elle proteste; mais sa protestation est vaine, car, en cas de dissentiment des parents, le consentement du père suffit. Ainsi, en toute rencontre, la loi, faite par les hommes, favorise l'égoïsme masculin. La *loi de l'homme* protège l'homme. Elle ne tient aucun compte des droits les plus sacrés de l'épouse et de la mère.

Ce n'est pas parce que je suis un homme, mais je ne puis tout de même m'empêcher de faire remarquer ce qu'il y a d'excessif dans les conclusions qu'Hervieu, avec sa redoutable logique, nous invite à tirer des exemples qu'il met sous nos yeux. Prenons le premier cas, celui d'un mariage mal assorti, où l'un des deux conjoints impose sa volonté à l'autre et le tient dans une sorte d'esclavage. La situation est plus touchante, évidemment, quand c'est la femme qui est la victime. Mais est-il bien sûr que ce soit toujours le mari qui est le bourreau? S'il y a des maris qui tyrannisent leurs femmes, n'y a-t-il pas des femmes, — cela se voit, — qui dominent, tyrannisent et annihilent leurs maris, sans parler de celles, infiniment plus nombreuses, qui les mènent par le bout du nez, sans qu'ils aient l'esprit de s'en apercevoir? Et si les uns ou les autres souffrent, si les uns ou les autres font souffrir, la faute en est-elle au mariage,

qui est, selon ce que les intéressés le font, la meilleure ou la pire des choses? N'est-elle pas plutôt à l'erreur initiale qu'ils ont commise, et dont ni le maire qui les a unis, ni le prêtre qui les a bénis, ni l'institution civile ou religieuse au nom de laquelle l'un et l'autre agissent, ne sauraient, en bonne justice, porter la responsabilité? Je conviens que le second cas est plus embarrassant. Il met en cause non plus seulement une incompatibilité d'humeur et des défauts de caractère dont il eût été préférable de s'apercevoir auparavant, mais les lois qui régissent l'union une fois contractée. Je ne fais pas la moindre difficulté d'admettre qu'il n'y a aucune raison péremptoire d'accorder à l'infidélité maritale un traitement de faveur. Mais ne remarque-t-on pas que si Mme de Raguais est à plaindre, — et elle l'est, — ce n'est pas qu'elle ait vu son droit méconnu par la loi; c'est au contraire parce que des conjonctures qui paraissent extraordinaires ne lui ont pas permis de faire valoir les droits que la loi lui reconnaissait. Si au lieu de se contenter d'une séparation à l'amiable et précaire, elle eût demandé soit le divorce, soit la séparation légale, d'abord elle fût redevenue maîtresse de sa fortune; de plus, ayant reçu du tribunal la garde de sa fille, c'est elle dont, en cas de dissentiment sur l'autorisation au mariage, la voix eût été prépondérante. Un an avant que la pièce d'Hervieu fût représentée, l'article 148 du Code civil avait été modifié en ce sens. Certes la loi humaine est imparfaite. Elle le sera toujours. Il faut que sans cesse elle soit revisée, amendée, qu'elle suive le progrès des idées et des mœurs, que de plus en plus elle tende à confondre ses prescriptions avec celles de l'équité et de la raison. Il est légitime, il est louable, il est indispensable de réclamer qu'on la retouche, qu'on la complète, qu'on la corrige. Mais il n'est ni juste ni sage de répandre sur elle, à propos d'un fait particulier, une suspicion générale et universelle, ni de donner comme un échantillon des violations de conscience

que journellement elle permet, ou autorise, ou encourage, un concours de circonstances exceptionnel.

IV

L'avouerai-je? l'auteur dramatique me paraît beaucoup plus dans son rôle quand, au lieu de discuter les lois faites par les hommes, il s'applique à nous découvrir, à force de pénétration et de sincérité, les lois de notre nature morale. Est-ce à dire qu'il voie toujours juste? Est-il vrai, par exemple, qu'une femme demeure à jamais sous l'influence de l'homme qui fut son premier mari, et que même après avoir rompu volontairement cette union et en avoir contracté une autre, elle lui appartienne encore à tel point qu'il suffise d'évoquer certains souvenirs, de prononcer certaines paroles, pour qu'elle retombe en son pouvoir? Ainsi en arrive-t-il à Marianne Vilard-Duval. Mariée d'abord avec Max de Pogis, elle a, pour des motifs graves, obtenu le divorce. Elle s'est remariée avec Guillaume Le Breuil. Il n'y a plus d'autre lien entre elle et M. de Pogis que leur fils, le petit Louis, dont la mère a la garde, mais qu'il faut bien de temps en temps qu'elle envoie à son père. Pendant une de ces absences, l'enfant contracte la diphtérie. Marianne, affolée, accourt. Au chevet du malade elle se rencontre, naturellement, avec M. de Pogis. Ils passent par les mêmes angoisses. Une fois la guérison assurée, ils partagent la même joie. Dans ce château de Nérange, où jadis elle arriva en jeune épousée, sous l'influence de ces douces émotions, au milieu des images de ce qui fut son premier bonheur, Marianne se trouve sans défense contre un retour du passé. Le lien brisé se renoue. Mais dans quelles perplexités se débat la malheureuse, au lendemain même de sa défaite. Si son cœur l'entraîne maintenant vers Max, elle ne peut oublier qu'elle est la femme de Guillaume.

Eût-elle recours à un nouveau divorce, la loi ne lui permettrait pas de reprendre son premier époux. Que faire? et comment se peut-il qu'elle ne soit pas infidèle ou à celui qui l'a reprise et qu'elle aime, ou à celui dont elle porte le nom et à qui elle doit fidélité? C'est un *dédale*, dont elle ne sort que par une circonstance inattendue et tragique. Max et Guillaume se cherchent; ils se rencontrent sur une terrasse qui domine le Rhône; ils s'insultent, ils en viennent aux mains, ils roulent ensemble dans le gouffre, et la pauvre Marianne n'a plus d'autre raison de vivre que de se dévouer à son fils.

On peut se demander s'il est nécessaire d'attribuer la faiblesse de Marianne à l'action d'une puissance spéciale et mystérieuse, et si ce que nous connaissons du mécanisme psychologique ne suffit pas à fournir de sa conduite une très satisfaisante explication. Si elle a cru de sa dignité de demander le divorce, elle n'a pas, en réalité, cessé d'aimer son premier mari. Si elle a pris le second, c'est parce qu'il le lui a demandé, et pour lui faire plaisir; c'est aussi pour faire plaisir à son père, qui vieillit, et s'inquiétait de la laisser seule; c'est encore dans l'espoir un peu pervers d'aiguillonner la jalousie de M. de Pogis et de lui infliger une souffrance. Cela suffit à nous éclairer sur ses véritables sentiments. De la mort de l'amour, il n'y a de preuve décisive que l'indifférence. Ne voyons donc pas dans le cas de Marianne l'effet d'une loi ignorée de notre nature. Mais voyons celui d'une loi de cette même nature très connue et très certaine dans l'histoire de Thérèse de Mégée. Thérèse est la mère encore jeune d'une fille à marier, Rose, qui est aimée du jeune de Farmont. Rien ne s'opposerait à ce qu'on unît les deux jeunes gens, si la famille de Farmont ne soupçonnait une intrigue coupable entre Thérèse et le prince de Sylvanie. Peu s'en faut même qu'un éclatant scandale ne rompe les projets déjà ébauchés. Heureusement Mme de Mégée peut se ressaisir à temps. A la pensée qu'elle

va briser l'avenir de sa fille, elle ne se souvient plus que d'une chose, c'est qu'elle est mère. Elle sort de cette aventure comme d'un songe mauvais qu'a dissipé le *réveil*.

Au jugement d'Hervieu, l'amour maternel paraît être l'instinct essentiel de la nature féminine. Il triomphe de la passion; et il l'emporte infiniment en profondeur et en capacité de dévouement, sur l'amour filial. Sabine Revel, qui est veuve, vit heureuse entre sa mère, Mme Fontenais, et sa fille Marie-Jeanne. Elle se fâcherait, si on venait lui dire qu'elle aime moins l'une que l'autre. Elle se flatte elle-même d'observer un juste équilibre entre ses sentiments filiaux et ses sentiments maternels. Pour épargner à Marie-Jeanne une sérieuse douleur, elle donnerait sans hésiter sa vie; mais elle est convaincue qu'elle ne la donnerait pas moins volontiers pour sauver sa mère d'un péril. Son vieil ami Maravon n'en est pas aussi convaincu. Il pose en principe que la nature, soucieuse avant tout de perpétuer la vie, s'évertue à dépouiller les générations précédentes au profit de la génération nouvelle. Elle demande sans trêve aux ascendants, sous forme de dépenses, labeurs, anxiétés, dotations, sacrifices, tout le reste de leurs forces vives, pour en équiper, armer, parer ceux qui descendent vers la plaine de l'avenir. Et comme ce vieil ami est un vieil humaniste, il a naturellement dans la mémoire une comparaison empruntée à l'antiquité :

Vous n'avez, sans doute, jamais entendu parler des « lampadophories »? Voici ce que c'était. Pour cette solennité, des citoyens s'espaçaient, formant une sorte de chaîne, dans Athènes. Le premier allumait un flambeau à l'autel, courait le transmettre à un second, qui le transmettait à un troisième, et ainsi de main en main. Chaque concurrent courait, sans un regard en arrière, n'ayant pour but que de préserver la flamme qu'il allait pourtant remettre aussitôt à un autre. Et alors dessaisi, arrêté, ne voyant plus qu'au loin la fuite de l'étoilement sacré, il l'escortait du moins, par les yeux, de toute son anxiété impuissante, de tous ses vœux superflus. On a reconnu dans cette Course du Flambeau l'image même des générations de la vie;

ce n'est pas moi, ce sont mes très anciens amis Platon et le bon poète Lucrèce.

Et, un peu plus loin, il donne de ce symbole l'exégèse suivante :

Non, voyez-vous, l'humanité se bat les flancs pour se persuader à elle-même qu'elle n'est pas mauvaise fille. Or, elle l'est, comme, de naissance aussi, elle est bonne mère... Relisez les commandements du mont Sinaï : pas un mot sur les devoirs envers la progéniture! Pourquoi donc? Parce que c'était inutile. Parce que toutes les créatures s'étaient mises d'instinct à soigner leurs petits. Mais les devoirs envers les parents, voilà ce qui n'a pas été sous-entendu; voilà ce qui n'allait pas de soi-même! « Honore tes père et mère, afin de vivre longuement sur la terre. » Il n'y a pas que l'injonction, il y a, pour allécher, la promesse d'une prime à réaliser dès ce bas monde... Croyez-moi, la reconnaissance filiale n'est pas spontanée: elle est un effort de civilisation, un fragile essai de vertu!

Sabine va savoir bientôt par elle-même ce qu'il y a de juste ou d'erroné dans la doctrine de son vieil ami. Marie-Jeanne épouse Didier, le fils de Maravon, et le jeune ménage devient très vite pour la mère un gros souci. Didier, qui est dans les affaires, se trouve par suite de circonstances malheureuses, à la veille de la faillite. Pour le remettre à flot, il faudrait 300.000 francs. Impossible de toucher à l'apport de Marie-Jeanne, placé sous le régime dotal. Mme Revel, jadis ruinée par son mari, n'a aucunes ressources disponibles. Mme Fontenais, la grand'mère, sollicitée, déclare qu'elle ne recommencera pas avec son petit-gendre l'expérience qui, avec son gendre, a déjà si mal tourné. Elle refuse net. La faillite est déclarée. Mais, avec 100.000 francs seulement, Didier pourrait du moins désintéresser en partie ses créanciers et obtenir un concordat. Mme Revel se fait fort de lui procurer cette somme. Elle dérobe dans le coffre-fort de sa mère une liasse de titres qu'elle essaie vainement de négocier. La situation empire. Marie-Jeanne tombe malade d'inquiétude et de chagrin. Le médecin prescrit

une cure d'air dans l'Engadine. Il recommande seulement de ne point emmener Mme Fontenais, qui n'a pas le cœur en bon état. La vieille dame n'entend pas de cette oreille : ou Sabine restera avec elle, ou elle ira avec eux. Sabine résiste. Cependant Didier est là, qui demande s'il peut compter sur l'argent promis. Mme Revel ne sait que répondre. Marie-Jeanne se pâme. Du coup, Sabine n'hésite plus. Elle garantit que l'argent sera versé, et tout aussitôt elle déclare que Mme Fontenais sera du voyage. On devine que celle-ci n'en reviendra pas. Elle tombera, foudroyée par un arrêt cardiaque, au moment même où, touchée enfin par la douleur de sa fille, à qui Didier et Marie-Jeanne viennent d'annoncer leur intention d'émigrer en Amérique, elle offrait, pour garder le jeune couple, tout l'argent qu'il faudrait. « Pour ma fille, s'écrie Sabine, j'ai tué ma mère ! » Ainsi se trouve justifiée non seulement la théorie un peu pédantesque de Maravon, mais cette réflexion plus simple et non moins profonde de Vauvenargues : « L'ingratitude la plus odieuse, mais la plus commune et la plus ancienne, est celle des enfants envers leurs pères. »

V

La plupart des pièces que je viens d'analyser finissent tristement. En dépit de tous les efforts, de toutes les résistances, elles aboutissent au malheur, au deuil, à la ruine, au crime, aux catastrophes de tout genre, comme au terme naturel et inévitable des actions humaines. Elles nous laissent l'impression que notre vie peut devenir à toute heure le jouet d'une toute-puissante et malfaisante fatalité. Cette fatalité, c'est, en premier lieu, la rançon de nos erreurs, de nos imprudences et de nos fautes. C'est le développement logique des conséquences que comportent nos actes, et qu'ils ne peuvent manquer, tôt ou tard, de pro-

duire. Léonore de Gourgiran a le tort d'encourager les galanteries de M. de Vivarce. Elle sait à quel danger elle l'expose. Gérard, son mari, a fait à ce sujet la déclaration la plus nette. Celui qui lui prendrait sa femme, il le tuerait sans aucune hésitation. Vivarce n'est pas moins dûment averti. Les imprudents se donnent néanmoins, dans le salon du château, un rendez-vous nocturne. Ils sont surpris; mais Léonore s'échappe sans avoir été reconnue. Grâce au sang-froid de Vivarce, grâce à sa propre présence d'esprit, elle parvient à détourner les soupçons, à les égarer même un instant sur sa belle-sœur, l'innocente Gisèle. Des deux jeunes femmes, laquelle est la coupable? Telle est l'*énigme*, qui n'est pas longtemps sans être résolue. La vérité se fait jour. Vivarce n'attend pas qu'elle éclate. Il se suicide. Quant à Léonore, Gérard ne la tue point. Avec une implacable cruauté, il la surveille, pour la forcer à vivre.

Mais parfois ce n'est pas des actes que nous avons délibérément accomplis que sortent ces suites redoutables. Elles sont purement l'effet de ce que nous appelons le « hasard », c'est-à-dire d'un concours de circonstances qu'il ne nous était pas possible de prévoir, et auxquelles il ne nous est pas permis de nous soustraire. Le commandant de Chazay est le plus honnête et le plus loyal des hommes. « Je suis, déclare-t-il naïvement, attaché à ces bons vieux principes qui furent dictés aux hommes sur le mont Sinaï. C'est de là qu'on extrait depuis cinq mille ans le minimum de vertu indispensable et d'honneur nécessaire. On nous y a dit : *tu ne tueras point ; tu ne commettras pas de larcin : tu ne feras pas de faux témoignage.* Quiconque transgresse un de ces commandements retombe à mes yeux au rang de la brute. » Mais n'apprend-il pas que Gaëtan Béreuil, le mari de sa nièce Juliane, dont il se défiait depuis longtemps, non seulement trompe Juliane et la ruine, mais qu'il n'est qu'un escroc, justiciable de la cour d'assises? Le misérable, traqué par la police, revient chez lui à la

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

hâte pour prendre quelques papiers indispensables et gagner la frontière. Chazay lui barre la route et lui démontre qu'il n'a plus qu'à se tuer. Gaëtan refuse. Chazay le poursuit, l'atteint et l'abat. Grâce au témoignage complaisant d'un serviteur dévoué, il peut faire croire à un suicide. Ainsi, dans la même journée, ce parfait honnête homme est devenu un faussaire et un assassin. Quelle misérable chose que l'homme! Combien sa parole est vaine et son agitation stérile! et que pèse sa volonté, au regard de la force aveugle du destin?

Le Destin est maître. Tel est le titre de cette pièce, la dernière qu'Hervieu ait composée. Faut-il y voir le dernier mot de sa philosophie? Comment la concilier, en ce cas, avec ce que nous savons qu'il affirmait lui-même de sa croyance à la liberté et à la responsabilité? Devons-nous admettre — ce qui est très possible — une évolution de ses idées? Ou n'est-il pas permis de supposer qu'il a développé dans ses pièces, non pas la philosophie dont il se servait pour son usage personnel et dans l'ordinaire de la vie, mais celle qui convenait le mieux à son genre de talent et à la nature de son art? Ceci aussi n'a rien d'impossible. Le sentiment d'un rôle souverain joué par la fatalité dans les affaires des hommes est le sentiment tragique par excellence, celui que tous les plus éminents dramaturges, anciens et modernes, d'Eschyle jusqu'à Ibsen, se sont efforcés de communiquer aux âmes. Il donne plus de grandeur à l'action, plus de profondeur à la pensée, plus de relief enfin, comme s'il les détachait sur un fond sombre, à ces passions violentes que les maîtres du drame ont accoutumé d'entre-choquer sur le théâtre. Il ne serait pas étonnant qu'Hervieu eût eu recours au même procédé quand, après eux et à son tour, il entreprit de les manier, avec quelle habileté et quel succès, c'est ce que maintenant il nous faut voir.

CHAPITRE V

LE THÉATRE DE PAUL HERVIEU : LES PASSIONS ET LES CARACTÈRES

La comédie ne peut que gagner, en valeur et en honneur, à se faire interprète et propagatrice d'idées. Elle ne saurait toutefois sans danger sacrifier à ce rôle, si noble soit-il, celui qui lui est assigné par sa nature et qui ressort de sa définition. Le théâtre, avant tout, est le miroir de la vie. Or la vie humaine n'est pas menée par les idées. Elle est menée par les passions. Là où les idées n'existent qu'à peine, les passions exercent leur empire. Là même où les idées semblent prédominer, c'est aux passions que le dernier mot appartient. Elles ne sont autres que les instincts profonds et permanents que l'on retrouve au fond du cœur de tous les hommes, quelles que soient leur origine et leur condition. En elles nous prenons conscience de la parenté de nature qui nous unit avec nos semblables; nous touchons à la source même de l'intérêt dramatique, de cette sympathie qui nous entraîne vers des êtres que nous n'avons pas connus dans la réalité, qui même n'ont jamais existé, mais en qui nous reconnaissons des frères, en qui nous nous retrouvons nous-mêmes, parce que les passions qui les exaltent ou qui les dévorent. dont ils vivent et aussi dont ils meurent, sont celles que pour notre compte et

selon notre mesure nous avons éprouvées ou nous attendons à éprouver un jour.

Mais si les passions sont communes dans leur essence, elles revêtent, dans leurs manifestations, des formes d'une infinie variété. C'est que des individus qui les subissent, si tous se ressemblent, aucun n'est identique à l'autre. Chacun d'eux a sa constitution physique et morale, son tempérament et son caractère; et pas plus qu'il n'y a deux visages qui soient une exacte réplique et une copie parfaite l'un de l'autre, il n'y a deux caractères qui puissent entièrement se confondre. Celui-ci est doux, et celui-là est violent; celui-ci est fort, et celui-là est faible; celui-ci est gai, et celui-là est triste; celui-ci est grave, et celui-là est léger. Ces caractères différents colorent de nuances diverses la même passion dont ils sont traversés, comme autant de cristaux dont chacun réfracte, décompose et teinte selon sa loi particulière un même rayon de soleil. C'est justement cette diversité infinie qui donne au spectacle de la vie son intérêt inépuisable et sa perpétuelle nouveauté.

Le drame, qui veut représenter la vie, ne procède pas d'une autre façon. Il évoque à nos yeux les grandes passions humaines, mais modifiées de mille façons par les mille caractères individuels à travers lesquels elles nous apparaissent. Il nous donne l'impression de la vérité et de la réalité dans la mesure où il nous permet de suivre cette réaction du caractère aux passions dont les péripéties composent la destinée particulière de chacun de nous. Sans doute il ne se flatte pas d'égaler, dans ses créations, la fécondité inépuisable de la nature. Il tâche, de loin, de l'imiter. C'est à la profondeur avec laquelle il analyse les passions, c'est à la variété des images qu'il en donne que sa qualité se mesure. Ce double critérium, qui sert à juger, grands ou petits, tous les auteurs dramatiques, nous allons essayer d'en faire l'application à Paul Hervieu.

I

Deux démons à leur gré partagent notre vie,
Et de son patrimoine ont chassé la raison;
Je ne vois point de cœur qui ne leur sacrifie.
Si vous me demandez leur état et leur nom,
J'appelle l'un Amour, et l'autre Ambition... (1).

Ces deux grandes passions humaines sont aussi les deux grandes passions tragiques. L'ambition, c'est la recherche de la gloire; c'est la recherche des honneurs et du pouvoir; c'est la poursuite des richesses, qui donnent souvent, sinon l'honneur, du moins les honneurs, et sont par elles-mêmes une puissance. Sous aucune de ces formes, la peinture de l'ambition ne semble avoir intéressé Paul Hervieu. Dans une seule de ses pièces, *Le Réveil,* nous trouvons quelque chose qui peut être considéré comme une image de l'ambition politique. Le prince Grégoire de Sylvanie est un de ces rois en exil, de ces éternels prétendants dont nos contemporains suivent les intrigues et les aventures avec une curiosité tempérée de scepticisme. Souverain détrôné d'un vague royaume balkanique, il mène la vie d'un gentleman; il a son hôtel à Paris et fréquente le monde aristocratique. De temps à autre il disparaît, pour aller prendre la tête des bandes que ses émissaires ont recrutées et mener dans la montagne une de ces guérillas féroces qui lui ont valu le surnom de Prince Rouge. Le but de sa vie, c'est de remonter au rang de ses ancêtres. « Depuis que nous sommes de maison souveraine, nos pères, dit-il à son fils, n'ont jamais poursuivi que cette alternative : être investis de la dignité suprême, ou mourir au champ d'honneur. » L'ambition est pour lui une jouissance en même temps qu'un devoir. Il est convaincu qu'il a une mission providentielle.

(1) La Fontaine, *Le Berger et le Roi.*

Mais il ne se possède plus quand il pense aux regards qui se tournent pleins de reconnaissance, d'adoration, d'extase, vers le maître légitime élu de Dieu. A cette jouissance il a immolé jadis celles qu'il pouvait attendre d'un amour partagé. Pour ne pas succomber à la tentation, il s'est enfui, farouchement. Aujourd'hui qu'il est vieilli, qu'il est vaincu, qu'il n'est plus qu'un géant foudroyé, il rêve de trouver dans son fils un autre lui-même. Mais le fils a dégénéré du père. Jean, enchaîné par l'amour, se refuse à tenter la chance des complots et des insurrections. Le vieux prince n'hésite pas à rompre par l'adresse et par la force le lien qu'il juge honteux pour le rejeton d'une maison royale. Il pleure de joie, quand il croit avoir fait rentrer son fils dans le devoir. Il y a dans ce chef de partisans, dans cet éternel conspirateur, dont le caractère allie la souplesse à l'entêtement et la brutalité à la câlinerie, un fonds de poésie barbare et sauvage qui en fait un personnage très original, en même temps que très oriental. Est-ce par là qu'il a séduit Hervieu? Quant aux hommes politiques, ou aux « politiciens », dont les spécimens variés abondent sous notre climat, lui paraissaient-ils d'une étoffe trop commune et les abandonnait-il au vaudeville? Toujours est-il qu'il passe sous silence tout ce personnel de sénateurs et de députés, de tribuns et de ministres que les Brieux, les Bourget, les Lemaître, ont mis à la scène plus d'une fois.

On est plus étonné, quand on a lu *L'Armature,* qu'il n'y ait pas porté les manieurs d'argent, les gens d'affaires de tout ordre, banquiers, spéculateurs, lanceurs d'entreprises, foreurs de mines et perceurs de canaux... Mais le fait est que c'est à Fabre et à Mirbeau qu'il a laissé l'honneur de recueillir l'héritage de Lesage et de Balzac, de peindre les modernes descendants des Turcaret et des Mercadet. En dehors de Saffre, qui n'a pas été conçu pour le théâtre, le seul de ses personnages qui soit dans les affaires, — dans de très vagues affaires, — c'est le petit Didier Maravon,

le mari de Marie-Jeanne Revel. Il a de grandes ambitions, qu'il expose ingénument à Mme Fontenais. La bonne dame s'étonne qu'il ne soit point entré, comme son père, dans l'instruction publique. Le jeune homme répond qu'il veut aller plus haut. Il veut devenir riche, très riche. A-t-il au moins quelques chances de réaliser cette grande fortune? Il a un brevet de premier ordre, le petit héritage qu'il tient de sa mère, le crédit des banquiers, et puis, par-dessus tout, la conviction que le succès appartient à ceux qui savent le mériter par le travail, l'aptitude, la probité... « Vous souriez?... » dit-il à Mme Fontenais. « Sympathiquement », répond-elle. Et nous faisons de même. Mais en vérité le pauvre garçon paraît n'avoir qu'une assez médiocre aptitude aux affaires, et n'y être entré que pour fournir à Mme Revel, par ses embarras financiers, l'occasion de mesurer ce qu'une mère est capable de faire pour sa fille. Pourquoi ce peu de goût à peindre la recherche de l'argent chez un auteur qui fait de l'argent le mobile essentiel de la conduite des hommes? Faut-il en chercher la cause dans la répugnance qu'il avait à traiter les « milieux », comme il disait, qui ne lui étaient pas familiers? Ne se croyait-il pas mieux qualifié pour situer ses pièces dans un « milieu financier » que dans un « milieu minier »? Son milieu, à lui, ce n'est pas le milieu des gens qui gagnent l'argent, mais plutôt des gens qui le dépensent, jeunes filles bien dotées, fils de famille riche, tantôt conservant, tantôt dissipant l'héritage de papas laborieux, sans se soucier aucunement de l'accroître par leur initiative et leur travail. Mais ceux-là mêmes, dira-t-on, ne dédaignent pas de courir après l'argent, quand on peut le gagner à ne rien faire, ou peu s'en faut. Voyez *L'Armature*. Que penser? Je crois qu'on sera bien près de la vérité en admettant que, si Hervieu n'a mis sur la scène d'une manière habituelle ni l'ambition du pouvoir ni l'ambition des richesses, c'est qu'à ses yeux la passion tragique par excellence n'est ni l'une ni l'autre. C'est

l'amour, le redoutable amour, qui, par l'appât du bonheur, entraîne les êtres à leur perte, en dépit de tous les obstacles que la loi, les mœurs, la crainte ou le devoir peuvent leur opposer.

Tel est en effet le caractère de l'amour dont ses pièces nous offrent l'image. Non pas qu'il se soit interdit de nous en présenter d'autres formes. Certains de ses personnages conçoivent l'amour à la façon légère, frivole, galante et même libertine d'un certain dix-huitième siècle, comme une flamme brève qui brûle les sens sans échauffer le cœur. D'autres, au contraire, voient dans un échange de légitimes tendresses le prélude d'une union loyale et douce qui durera autant que la vie. Les uns et les autres, ce n'est pas eux à qui Hervieu s'intéresse ni à qui il nous intéresse le plus. Ses héros, et surtout ses héroïnes, ce sont les créatures prédestinées à qui l'amour s'impose comme un maître, en qui il agit avec la violence aveugle de l'instinct et la puissance irrésistible d'une force de la nature. Mais sans pousser plus loin cette analyse générale, voyons de quelles nuances l'amour, quel qu'il soit, frivole, ingénu ou passionné, se colore selon les individus que le dramaturge appelle à le ressentir.

II

Je commencerai par les hommes, parce qu'en général, dans un théâtre dont l'amour est le ressort, ce sont eux les moins intéressants. La raison nous en est donnée par une très juste observation de Mme de Staël. « L'amour, dit-elle, est l'histoire de la vie des femmes; c'est un épisode dans celle des hommes. » Elle veut dire par là que, outre que les hommes ont une nature moins affective, ils sont absorbés par des occupations, engagés dans des travaux, distraits tout au moins par l'exercice d'une activité exté-

rieure, qui ne leur laissent pas, comme aux femmes, le loisir et le besoin de rapporter à l'amour tous les moments et tous les incidents de leur existence. L'homme, par exemple, a une profession. Ce n'est pas, il est vrai, que les hommes qu'Hervieu a dotés d'une profession soient les plus nombreux dans son théâtre, ni qu'ils y tiennent d'ordinaire les premiers rôles. Ils y sont plutôt des « utilités », et on s'aperçoit assez vite que la nature de l'utilité qu'ils fournissent a déterminé le choix de la profession qui leur est assignée. S'agit-il d'exposer *ex cathedra* des théories chères à l'auteur, il fait volontiers appel à des universitaires, Maravon le père (1) ou Michel Davernier (2), les universitaires étant réputés par lui éloquents, ce qui est flatteur, ou pédants, ce qui l'est moins. L'un et l'autre de ces traits ne sont peut-être pas aussi caractéristiques qu'Hervieu se l'imaginait; en tout cas, ils sont sommaires. On voit moins facilement la raison pour laquelle il a fait des voyageurs, ou des explorateurs, de Stangy, un prétendant à la main de Mme Revel (3), ou de Guillaume Le Breuil, le second mari de Marianne Vilard-Duval (4). Elle n'est guère moins artificieuse. A peine Stangy a-t-il été évincé, — c'est pour le moment tout ce que l'auteur attendait de lui, — qu'il débarrassera la scène en repartant pour l'Amérique, d'où il reviendra à point nommé, pour aider au dénouement. De même, Guillaume Le Breuil arrivant, au premier acte, de quelque course lointaine, l'occasion est excellente de lui faire, et aussi à nous, l'histoire du divorce de Marianne, qui a été prononcé en son absence. M. Vilard-Duval, le père de la jeune femme, porte d'une façon plus marquée le pli professionnel. Cet ancien conseiller à la cour continue, après la retraite, de penser en magis-

(1) *La Course du Flambeau.*
(2) *Les Tenailles.*
(3) *La Course du Flambeau.*
(4) *Le Dédale.*

trat, et voit toutes choses à travers la loi qu'il a si longtemps appliquée. Son rôle est d'ailleurs bien effacé. Parmi les personnages de premier plan, le général de Sibéran (1) est peut-être le seul dont la profession explique en grande partie le caractère. Sa loyauté de soldat aide à concevoir la confiance aveugle qu'il accorde à Clarisse. La raideur de la discipline militaire, l'habitude d'être obéi sans discussion, sont pour beaucoup dans l'intransigeance avec laquelle il met Doncières en demeure de chasser sa femme ou de renoncer à son estime. Et quand il se trouve pris lui-même dans une situation douloureuse, la révélation sous le caractère acquis du caractère naturel, faible et irrésolu, de cet homme d'aspect si énergique et de parole si tranchante, a quelque chose d'émouvant. Mais le cas où Hervieu pose de la façon la plus originale la question du rapport de la profession et du caractère est celui du lieutenant Pavail (2). Au lieu que la profession ait modelé le caractère, ici le caractère a réagi contre la profession. Fils d'un humanitaire vaguement anarchiste, orphelin à trois ans, sa mère étant morte en le mettant au monde et son père ayant été tué sur une barricade, il a été recueilli par le général, alors capitaine, et par la première Mme de Sibéran. La digne femme l'a élevé comme son fils; elle a fait de lui, comme de son fils, un officier. « Je n'ai su que tardivement d'où je sortais, dit Pavail, et quel sang désordonné était en moi. J'objecterai même que j'ai su tout cela trop tard, lorsque je me trouvais dans une position sociale pour laquelle je n'avais pas été vraisemblablement créé. » Engagé dans une carrière pour laquelle il ne se sent pas fait, il est humilié par surcroît de se trouver à tous égards dans la dépendance du général dont il est l'officier d'ordonnance. Il se considère comme un captif, qui est demeuré, au sens romain, un affranchi. C'est du sentiment de cette demi-servitude qu'est

(1) *Connais-toi.*
(2) *Connais-toi.*

née la sympathie qu'il éprouve pour Clarisse, considérée par lui comme un autre souffre-douleur de Sibéran; et c'est aussi par ses allures de révolté et de beau ténébreux qu'il gagne celle de la jeune femme apitoyée. Il y a dans cette victime de la destinée, dans ce déclassé par en haut, ou, si l'on veut, ce mal classé, quelque similitude, moins le panache, avec les héros de 1830, les Didier et les Antony, en lutte avec la société et traînant une fatalité après eux. Sur l'œuvre d'Hervieu, très franchement réaliste, c'est une touche de romantisme qu'il est curieux de remarquer.

Les autres personnages masculins ne diffèrent que par le caractère que l'auteur a voulu leur donner. Leur trait commun est d'être des oisifs, ou tout au moins des désœuvrés, des gens sans profession définie, ayant pour toute occupation le cercle, le jeu, la chasse, le sport. Les uns appartiennent à la noblesse, les autres à la riche bourgeoisie. Mais la différence d'extraction ne paraît pas entraîner une différence sensible ni dans le genre de vie ni dans les sentiments. Le marquis de Nohan (1) conquiert notre estime par la délicatesse de sa conduite et une réelle distinction morale. Il accepte le plus loyalement du monde les responsabilités qui lui incombent pour avoir tenu sur Mlle de Vesles des propos qui, colportés et envenimés, sont de nature à perdre la réputation de la jeune fille, et il paie de sa vie l'étourderie qu'il a commise et qu'il a tout fait pour réparer. Mais M. de Raguais, ou M. d'Orcieu (2), qui appartiennent au même monde, nous font l'effet d'âmes médiocres ou basses. Le premier viole la fidélité conjugale avec des raffinements de prudence, des précautions et des roueries qui conviendraient mieux à un escroc qu'à un gentilhomme, et, une fois séparé de sa femme, il continue, sans aucun souci de sa dignité, à vivre sur la fortune de Mme de Raguais, à qui il a vendu fort cher sa liberté. L'autre considère les

(1) *Les Paroles restent.*
(2) *La Loi de l'Homme.*

relations de sa femme et de M. de Raguais avec une sérénité qui témoigne ou d'une ignorance peu vraisemblable ou d'une complète absence de sens moral. Il est vrai que la grande affaire, pour lui, ce n'est pas d'être respectable, mais de conserver les apparences de la respectabilité. Et y a-t-il, n'importe à quel rang de la société, deux êtres plus brutaux et plus frustes que ces deux frères de Gourgiran, Gérard et Raymond (1), qui vivent en hobereaux sur leurs terres et perpétuent dans l'âge moderne la pure tradition féodale. Si quelques braconniers se hasardent dans leurs bois, ils parlent aussitôt de leur mettre la main au collet. Ils ne laisseront pas cette besogne à leur garde-chasse; ils tiennent à être de l'affaire, et ils n'oublieront pas de charger leur fusil avec du gros plomb : dignes descendants de ce Lothaire de Gourgiran qui, pour un lièvre braconné sur sa seigneurie, faisait crever les yeux du délinquant. Leurs femmes, — « *nos* femmes », disent-ils en appuyant sur le possessif, — leur appartiennent comme le gibier de leurs domaines, et ils entendent les faire respecter par les mêmes moyens. Une seule divergence les sépare. S'ils se croient outragés dans leur honneur d'époux, l'un est prêt à tuer sa femme, l'autre à tuer l'offenseur, tous deux étant convaincus qu'ils feraient acte de haute justice et qu'ils sont les meilleurs soutiens de l'ordre moral. « Ce sont les hommes de notre espèce qui, à travers les temps, assurent le règne du mariage, en veillant sur lui, les armes à la main, comme sur une majesté. » Mais si le bourgeois Fergan (2) n'a pas l'humeur à ce point sanguinaire, il n'a pas des idées plus larges, il n'est pas au fond moins rude, moins égoïste et moins dur. Il l'est avec sérénité, car il est convaincu qu'il a toujours raison. « En se levant le matin, il est déjà prêt à avoir raison toute la journée. Il a raison avec les domestiques, avec ses chevaux, avec n'importe qui. Dans

(1) *L'Énigme.*
(2) *Les Tenailles.*

toutes les histoires qu'il rapporte, il y a toujours quelqu'un qui avait tort, et lui qui avait raison. » En quelques phrases brèves, il a raison contre sa belle-sœur, qui lui remontre avec d'infinis ménagements les inconvénients qu'une pareille attitude entraîne dans la vie à deux. Avec sa femme, il est encore plus tranchant et plus autoritaire; il la considère évidemment comme sa chose, avec qui il peut en user à sa guise, sans nul souci de la froisser, même douloureusement. Irène, jugeant la situation intenable, lui propose une séparation à l'amiable, dont il ne veut pas entendre parler. Elle le menace du divorce : il n'en fait que rire, la loi ne s'applique pas à leur cas; de se rendre totalement insupportable : il en profitera pour la brider plus étroitement. Elle prendra la fuite : il la fera ramener par les gendarmes. « Et si la révolte faisait de moi une femme qu'un homme d'honneur ne puisse pas garder? — Je vous garderais!... Il me plaît de ne pas vous rendre votre liberté. Et quand ce ne serait là que mon bon plaisir, c'est légitime, quand je l'oppose au vôtre. Je vous tiens, je ne vous lâcherai pas. » Lui aussi il est convaincu de sa mission sociale. Pour maintenir sa femme dans la voie régulière, il n'hésitera pas à employer une main de fer. Quand il constatera quel a été le piteux succès de sa méthode, le sang ne lui fera qu'un tour, et il s'en faudra de peu que cet homme apparemment bien élevé ne redevienne, — c'est lui-même qui le dit, — « un sauvage ».

Le trait caractéristique du tempérament masculin, en vérité, pour Paul Hervieu, c'est la violence. Entre la violence et la faiblesse, entre un énergumène comme Fergan et un pauvre homme comme Doncières (1) ou comme M. de Mégée (2), il semble qu'il ne voie pas de milieu; ou s'il en voit un, il le néglige, le jugeant impropre au théâtre, et surtout à son théâtre. Ses personnages de premier plan sont

(1) *Connais-toi.*
(2) *Le Réveil.*

tous taillés en force, sauf deux, qui sont des séducteurs. Ceux-là n'imposent pas leur volonté; ils l'insinuent par la flatterie, par la caresse, par les paroles troublantes, ensorcelantes, dont ils enveloppent leur proie comme d'un filet. Pour amener à ses fins Thérèse de Mégée, Jean de Sylvanie (1) se livre sur la pauvre femme à un véritable chantage moral. Il lui fait croire qu'il dépend d'elle qu'il partage ou qu'il ne partage pas les aventures de son père, qu'il aille ou qu'il n'aille pas au-devant de la mort. Max de Pogis (2), aiguillonné par la jalousie, veut redevenir le maître de la femme qui a mis le divorce entre elle et lui. Il rôde tout autour, guettant l'occasion propice. C'est par l'enfant qu'il reprendra la mère. Sous prétexte de s'occuper de l'éducation du petit Louis, il délègue à Marianne sa mère, la douairière de Pogis; il se glisse à la suite; il se pose en victime; il calomnie adroitement celui qui l'a remplacé auprès de sa femme et de son fils; il profite enfin du retour passager de Marianne sous son toit, de leur rencontre au chevet de l'enfant malade, de la détente produite par la guérison, pour obséder la jeune femme isolée, énervée, désemparée. Il achève par un coup d'audace un triomphe habilement ménagé. Singulier don Juan, — et pourtant, si l'on y réfléchit, rien n'est plus humain, — qui se donne tant de mal pour reprendre une conquête qu'il n'avait tenu qu'à lui de ne pas laisser échapper.

III

Les femmes ont dans le théâtre de Paul Hervieu des caractères plus variés, plus étudiés, et en général bien plus attachants que les hommes. Elles se classent naturellement, selon leur âge, en trois catégories : celles qui attendent

(1) *Le Réveil.*
(2) *Le Dédale.*

l'amour; celles qui le possèdent, ou qui sont possédées par lui; celles qui y ont renoncé; les jeunes filles, les femmes et les grand'mères, car, au gré d'Hervieu, l'âge de l'amour s'étend fort loin. Pour qu'elle ne songe plus à inspirer ou à éprouver une passion, il ne suffit pas qu'une femme, jetant les yeux à ses côtés, se voie mère d'une fille bonne à marier. Il faut que la nature lui ait signifié impérieusement que le moment est venu de faire la retraite; il faut qu'elle ait des rides et des cheveux blancs.

Ces vieilles dames conservent néanmoins le goût de l'amour; elles s'intéressent volontiers aux amours des autres; en particulier, comme il est bien légitime, aux amours de leurs petites-filles. Mme Fontenais (1), qui n'est pourtant pas une personne sentimentale, suit d'un œil attendri l'innocent manège de Marie-Jeanne et du jeune Maravon. Lorsque la mère élève objections sur objections contre un projet de mariage qui la prend au dépourvu, c'est elle qui intervient en faveur de cette jeunesse, non sans suggérer, en femme avisée et pratique, quelques bonnes précautions à insérer dans le contrat. Précautions qui n'étaient pas inutiles, puisque les affaires de Didier se trouvent aller fort mal. La grand'mère recueillera le couple en détresse; pour le garder auprès d'elle, elle consentira, non sans se faire tirer l'oreille, tous les sacrifices. La comtesse douairière de Mégée (2), elle, est une grand'mère tout à fait tendre, qui se plie le plus aimablement du monde aux menues volontés de sa petite Rose, qui reçoit ses confidences, la conseille, la rassure, la défend, et, pour sauver son avenir compromis, saura trouver les paroles qui iront au cœur de la mère oublieuse de ses devoirs. Ailleurs, où la seconde génération n'est pas encore en état de penser à l'amour ni au mariage, c'est dans les affaires de ménage, dans les brouilles et les raccommodements de

(1) *La Course du Flambeau.*
(2) *Le Réveil.*

leurs enfants que ces excellentes personnes interviennent, avec beaucoup moins de bonheur. Mme Vilard-Duval prend parti contre Guillaume Le Breuil, et Mme de Pogis (1), naturellement, pour son fils. Elles obéissent l'une à ses principes religieux, qui lui inspirent une horreur profonde du divorce, l'autre à son affection maternelle, qui ne s'embarrasse pas de scrupules. Elles contribuent toutes les deux dans une certaine mesure à nouer le drame qui se terminera par la mort tragique de Max et de Guillaume, et dont la victime lamentable sera Marianne, enjeu de la lutte et cause du conflit.

A l'opposé des grand'mères, les jeunes filles. Elles ne sont pas très nombreuses dans le théâtre d'Hervieu. Les jeunes filles sont des personnages difficiles à réussir pour un talent comme le sien, qui a plus de force que de grâce. Aussi se garde-t-il de les mettre au premier plan. Elles passent au fond de la scène, comme de fines silhouettes dessinées en quelques traits et coloriées en teintes plates. Mais les traits sont parfois charmants, et les teintes ne manquent pas de fraîcheur. Rose de Mégée (2) est une enfant. La vie ne lui est pas encore apparue sous ses aspects sérieux et douloureux. Sa grosse préoccupation est de ne pas commettre d'hérésie en matière de toilette, comme il est naturel qu'il arrive aux novices. Elle court après Mme de Farmont pour lui demander conseil : « Mon Dieu ! Madame, dit-elle toute rougissante, c'est pour une incertitude dont ma mère ne m'a pas tirée. J'ai une autre robe plus habillée que celle-ci. Mais le chapeau qui lui va est moins habillé... » C'est une timide, que les compliments mi-galants, mi-paternels du vieux prince Grégoire rendent facilement muette. Elle retrouve la parole quand il s'agit de son amour. Rien de plus délicatement ingénu et sincèrement naïf que l'aveu qu'elle en fait à sa grand'mère, qui

(1) L'une et l'autre dans le *Dédale*.
(2) *Le Réveil*.

se charge charitablement de la moitié au moins de la confession. Elle s'enhardit à mesure qu'elle sent son bonheur plus menacé. Elle va trouver sa mère, elle ne lui cache pas qu'elle sait que c'est elle qui fait obstacle à l'union projetée. Avec une innocente adresse, elle met en jeu tous les moyens que lui inspire son cœur : elle se plaint, elle implore, elle câline, elle pleure, jusqu'au moment où Thérèse, remuée dans les entrailles, lui promet de faire tout ce qu'il faudra, tout ce qu'elle voudra. Marie-Jeanne Revel (1) n'a pas besoin de prendre tant de détours. Entre sa mère et sa grand'mère, dont elle est l'idole, elle règne comme une charmante enfant gâtée. Il lui plaît, le jour de ses dix-huit ans, de se donner un fiancé, comme le plus joli cadeau apparemment que ce jour puisse lui apporter. Elle ne doute pas un instant qu'elle ne fasse ratifier par l'autorité maternelle l'engagement qu'elle a pris de son chef. Et si Mme Revel, troublée par la perspective, qu'elle n'avait pas encore envisagée, d'une séparation prochaine, parle de renvoyer cette écolière à ses cahiers, Marie-Jeanne obtient vite gain de cause. Comment refuser quelque chose à une enfant qu'on n'a jamais contrariée? Comment résister à un argument comme celui-ci : « Mère chérie, vous qui ne m'avez jamais fait de peine, faites-moi aujourd'hui tout le bonheur que vous pouvez! » — surtout quand il est renforcé de quelques larmes? Isabelle de Raguais (2) a plus de gravité et une expérience précoce de la vie. Elle est, la pauvre petite, fille d'un père et d'une mère qui, depuis des années, vivent séparés. Habitant tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre, elle a appris de bonne heure l'art de discerner ce qu'on peut dire et ce qu'il faut taire. Elle est naturellement rêveuse et sentimentale. C'est dans un magnifique décor de nature, en regardant le soleil descendre dans la mer, et comme sous l'oppression de la beauté des choses, qu'elle

(1) *La Course du Flambeau.*
(2) *La Loi de l'Homme.*

a mis sa main dans la main d'André, et qu'elle l'y a laissée. Mais en petite personne accoutumée à se mouvoir parmi les difficultés d'une position fausse, elle n'a pas négligé de s'assurer que le mariage qu'elle désire réunit toutes les conditions ordinairement exigées par les gens raisonnables : famille, âge, position, fortune... Pourtant cela n'ira pas tout seul. Cette enfant, qui se croit si sage, ne peut concevoir les raisons qu'a Mme de Raguais de s'opposer à une union si bien as ortie. La scène est vraiment émouvante où la malheureuse mère se voit obligée, pour justifier sa résistance, de ravir à sa fille « ces saintes ignorances dont les autres mères font leurs joies les plus pures ». Isabelle comprend qu'il lui faut renoncer au bonheur. Elle y renonce. Elle sera forte. Mais, si elle est capable de supporter la souffrance, elle n'a pas le courage de l'infliger; quand elle voit qu'elle fait tant de peine à André en lui rendant sa parole, elle se rengage à lui plus fortement que jamais. Quant à Régine de Vesles (1), ce n'est plus une jeune fille, au sens étroit du terme, une ignorante, une ingénue, bien qu'il n'y ait pas de nature plus pure et plus droite que la sienne. Mais elle a vingt-cinq ans : orpheline, sans fortune, artiste, l'habitude de lutter toute seule contre les difficultés de la vie lui a donné une assurance, une décision, une franchise de repartie que n'ont point ordinairement les jeunes filles. Elle ne les a point acquises sans se défleurir de quelques illusions. Se jugeant condamnée à rester fille et à devenir vieille fille, elle entreprend bravement de vivre de son art et pour son art. Et pourtant elle se sent née pour l'amour, pour le plus dévoué et le plus généreux : « A quoi bon, dit-elle, l'amour que l'on inspire? Tout l'amour, c'est celui que l'on éprouve! » Qu'on juge de sa douleur, quand elle apprend que l'homme pour qui elle l'éprouve a, par une inconcevable légèreté, compromis

(1) *Les Paroles restent.*

sa réputation. Elle le repousse de toute la hauteur de sa dignité de femme. Mais, quand il aura racheté sa faute en risquant sa vie, elle sera prête de nouveau à se consacrer à lui. Il y a dans ce caractère de jeune fille précocement mûrie un mélange de passion et d'honneur, d'énergie et de tendresse qui fait penser à Chimène. Et elle nous est plus franchement sympathique que Chimène, car il n'y a, après tout, d'obstacle entre elle et son amour que l'injure involontaire qui lui a été faite, et qu'il dépend d'elle seule de pardonner.

On s'attarde volontiers à suivre les contours de ces gracieuses et touchantes figures. On ne doit pas se dissimuler cependant que les héroïnes selon le cœur d'Hervieu, celles qu'il aime à camper sur le devant de la scène, ce sont les femmes qui sont pleinement dans l'âge de l'amour, qui aspirent ardemment à en goûter les joies et les ivresses, qui sont prêtes au besoin à souffrir ou à faire souffrir. Cet âge de l'amour, où la femme se sent apte aux grandes passions et capable de les inspirer, s'étend assez loin, selon notre auteur. Sabine Revel (1) et Thérèse de Mégée (2), quand l'une écoute, le cœur palpitant, les déclarations de Stangy, quand l'autre court au rendez-vous du prince de Sylvanie, sont pourvues chacune d'une fille d'au moins dix-huit ans. Chez l'une et chez l'autre, cette dernière flamme de jeunesse est destinée à s'éteindre; elles vont se rendre compte, pour reprendre la métaphore chère à Hervieu, que l'heure est venue de passer à d'autres mains le flambeau. Mais la qualité de leur abnégation maternelle n'est pas la même, pas plus que ne l'était celle de leur amour. Sabine, depuis longtemps veuve et libre, qui n'a point eu sa part de bonheur, qui, dans quelques années au plus, doit s'attendre à se trouver seule, pourrait accepter sans remords d'appuyer le reste de sa vie à l'affection ancienne et sûre

(1) *La Course du Flambeau.*
(2) *Le Réveil.*

de Stangy. Si elle s'y refuse, c'est par une décision mûrement réfléchie. Elle ne veut pas, pour contenter ce besoin d'amour qu'elle éprouve encore, risquer de compromettre ou seulement d'amoindrir l'avenir de sa fille. Surtout elle ne veut pas ternir en elle la candeur du sentiment filial. Elle s'en explique avec infiniment d'élévation et de délicatesse : « Oh ! Stangy, voyons ! ... Ma fille, pour qui je suis encore tout au monde !... Comment lui infliger l'évidence que mon cœur serait dorénavant partagé ?... Je me représente les petits bonheurs dont je sèvrerais Marie-Jeanne, si je rompais son intimité avec moi : ses épanchements du soir et du matin dans le négligé de nos chambres ; ses bras purs, que de temps immémorial elle connaît pour les seuls maîtres de m'embrasser !... » Telle est la vraie raison pour laquelle elle refuse même d'en entendre davantage. Thérèse de Mégée, au contraire, a vécu tranquille et heureuse jusqu'aux approches de la maturité. Ce qu'elle cherche dans une liaison coupable, c'est la satisfaction d'un goût de romanesque et d'un désir d'aventures qui sont d'autant plus choquants qu'ils se manifestent plus tard. C'est à cet attrait malsain qu'elle cède, quand, en s'efforçant de retenir Jean de Sylvanie auprès d'elle, elle croit obéir uniquement à l'instinct féminin de la pitié. Il faudra, pour dissiper cette griserie, la perspective brutalement ouverte du scandale qui va rejaillir de sa faute sur ceux-là mêmes qui le méritent le moins. Alors seulement, désabusée, meurtrie et, du coup, assagie, elle revient à ses devoirs d'épouse et de mère.

Celles qui ne sont pas protégées par leur amour maternel, ou en qui bouillonnent toutes les ardeurs de la jeunesse, celles-là vont jusqu'au bout, jusqu'à la faute et jusqu'à la catastrophe. Ce n'est pas qu'elles soient perverses. Dans le théâtre d'Hervieu, je ne vois guère que deux mauvaises femmes : Mme d'Orcieu (1), cœur sec et âme dure, qui tient

(1) *La Loi de l'Homme.*

en sa dépendance le faible et médiocre de Raguais, et Mme de Maudre (1), dont la jalousie se dépense en racontars envenimés. Encore ne nous sont-elles montrées que de profil. Celles que nous voyons de trois quarts ou de face appartiennent à l'un ou à l'autre des deux types entre lesquels, selon Hervieu, oscille la nature féminine, les têtes légères et les cœurs passionnés. Tête légère, cette pauvre Anna Doncières (2), qui a péché par irréflexion, et qui l'avoue ingénument. Tête légère, Paulette de Saint-Héric (3), l'élégante et piaffante Paulette, qui aime tant à courir les couturiers et les modistes. Elle ne voit point de mal là où on ne choque pas ouvertement les convenances, et déclare très franchement, — ce n'est pas cynisme, mais inconscience, ou éclipse de conscience, — qu'elle ne suivra en tout que son caprice et son plaisir. Folle, mais non point dépravée, que la mort de son petit Toto viendra cruellement assagir. Tête légère, cette Mme de Nismes (4), qui pour prouver à Gilbert de Raon, le mari de son amie Florence, qu'elle n'est pas l'insensible qu'il croit, et, comme elle dit, « une poupée de bois », se met avec lui en frais de coquetterie, et commet les pires imprudences, dont elle est durement châtiée dans son orgueil.

Mais les âmes de femmes qu'Hervieu a le plus aimé à peindre, celles dont il reprend, retouche et caresse l'image avec le plus de complaisance, ce sont les âmes passionnées, que la vivacité de leurs sentiments entraîne hors des justes bornes. Les unes sont faibles, comme cette pauvre Marianne Vilard-Duval (5), qui a fait son malheur en n'ayant le courage ni de pardonner à Max de Pogis, son infidèle mari, qu'elle n'a point cessé d'aimer malgré qu'il fût infidèle, ni de refuser sa main à Guillaume Le Breuil, qu'elle

(1) *Les Paroles restent.*
(2) *Connais-toi.*
(3) *Le Dédale.*
(4) *Bagatelle.*
(5) *Le Dédale.*

n'aime point, ni, une fois remariée, de repousser les protestations d'amour et les hardiesses enveloppantes de son premier époux. D'autres sont tendres, telle Claire de Sibéran (1), dont le cœur n'a pas trouvé de satisfaction dans une union disproportionnée. Le général, en l'épousant dans la seule intention de ne pas demeurer veuf, avait pensé « se préparer une vieillesse tranquille auprès d'une nature de tout repos ». Il s'est trouvé qu'elle était « moins terre à terre, plus vibrante que le type de femme dont il avait entendu faire choix ». Faut-il s'étonner qu'elle ait abouti à ce qu'elle appelle « un état morne, où il n'y a plus qu'un sentiment du devoir obscur et sans parfum ». Elle se juge trahie par la destinée. Ce sentiment la rapproche de Pavail, en qui elle découvre une autre victime du sort. A force de se pencher sur le vide de son cœur, elle y voit, « dans l'étourdissement, passer le rêve d'une affection tout innocente ». Quand elle mesure l'abîme où elle va glisser, comme elle est profondément honnête et fière, elle réagit contre un entraînement passager, elle se défend, elle se reprend. Mais la paix de son ménage et de sa vie est désormais irréparablement troublée. — D'autres sont énergiques, Léonore de Gourgiran (2), par exemple, femme de passion, mais aussi femme de tête, capable, dans les circonstances les plus critiques, de garder un merveilleux sang-froid. Prise en faute, elle se défend avec autant d'adresse que de présence d'esprit. Elle ne se trahit même pas devant Gisèle, qui sait pourtant bien quelle est la coupable, puisque d'elles deux c'en est une qui l'est. Même en tête à tête avec l'innocente, elle se refuse obstinément à lâcher la moindre parole qui puisse passer pour un aveu. Jusqu'au dernier moment elle lutte avec une intrépidité digne d'une meilleure cause. Lorsque enfin le suicide de Vivarce la dissuade de continuer une résistance désormais sans objet, elle crie la vérité dans

(1) *Connais-toi.*
(2) *L'Énigme.*

un rugissement de haine et réclame la mort. — D'autres sont violentes, comme Irène Fergan (1). En dix ans de mariage et de vie commune, elle en est arrivée au désespoir. Nature ardente, agitée, exaltée, elle est faite le moins du monde pour s'entendre avec un homme froid, autoritaire et maniaque. Sa sœur, la raisonnable Pauline, s'emploie vainement à la calmer. Elle n'a pas plus de succès auprès de Fergan. Il fait la sourde oreille aux remontrances; il ne se reconnaît aucun tort, il ne veut faire aucune concession. Le malentendu s'aggrave de jour en jour. Ajoutez la comparaison qu'Irène ne peut s'empêcher de faire entre l'indifférence de son mari et l'enthousiasme de Michel Davernier, et vous avez la clef de sa conduite. Il faudrait que Fergan lui rendît sa liberté : il refuse. Qu'à cela ne tienne : s'il ferme la porte, elle sautera par la fenêtre. Elle est femme à se tuer. Elle ne se tue pas, pourtant; elle se résigne. Mais sa soumission n'est qu'apparente. Rien ne peut briser ce caractère inflexible. Tout ce qu'il y a de tendresse en elle, elle le reporte et le concentre sur son fils. Elle le défend comme une lionne, avec la même ardeur d'emportement, avec la même fougue sauvage qu'elle met à haïr et à braver son mari.

Les unes et les autres, les frivoles et les passionnées, si elles sont coupables, leur faute n'est pas le plus souvent sans excuse. Dans cet enchevêtrement de responsabilités où l'on se perd, dès qu'on veut analyser un peu à fond les actes importants de notre vie, leur part n'est pas toujours la plus grande. Elles n'en sont pas moins durement punies. Elles souffrent. Mais sont-elles seules à souffrir? Celles d'entre elles qui n'ont aucun tort à se reprocher, direct ou indirect, grave ou léger, ni devant leur mari, ni devant le monde, ni devant leur conscience, celles-là sont aussi maltraitées par la vie que celles qui de leur propre mouvement

(1) *Les Tenailles.*

sont allées à la rencontre du malheur. Gisèle de Gourgiran (1) est injustement soupçonnée, outrageusement mise en cause. Sans le suicide de Vivarce, qui entraîne l'aveu de la coupable, on ne voit pas comment elle pourrait établir son innocence. Florence de Raon (2) avait sur son ménage les illusions les plus agréables : « Je me plais partout où mon mari est avec moi. Et je ne crois pas me vanter en ajoutant qu'il se plaît partout où je suis... Voici douze ans que nous sommes unis dans un accord inaltérable... » Elle avait dans son amie Micheline la confiance la plus assurée. En un soir, tout est détruit. La situation de Mme de Raguais (3) est encore plus pénible. Après avoir passé dans la solitude les plus belles années de sa vie, il faut, sous peine de briser l'avenir de sa fille, qu'elle se rapproche, sur le tard, de son mari, qu'elle ferme, ou fasse semblant de fermer, les yeux sur un passé odieux, qu'elle accepte, pour sauver les apparences, des promiscuités inévitables et qui lui font horreur. La grande passion de la vie humaine est, pour tous et pour toutes, génératrice de douleur. Que l'amour soit l'amour, ou qu'il ne soit que la bagatelle, on ne badine pas avec lui. Et je suis sûr qu'Hervieu aurait volontiers repris à son compte le mot désolé de Perdican à Camille dans la comédie de Musset : « Il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes. O insensés ! qui nous aimons ! » Parole profonde, où s'expriment à la fois l'infirmité de notre nature et la fatalité de l'amour.

IV

De cette revue rapide du théâtre de Paul Hervieu, il ressort que s'il a rétréci de moitié le cercle des passions

(1) *L'Énigme.*
(2) *Bagatelle.*
(3) *La Loi de l'Homme.*

offertes à l'attention du dramaturge, s'il a laissé à peu près complètement de côté celles qui, de près ou de loin, se rattachent à l'ambition, il a par contre traité avec ampleur et avec force celles qui dérivent de l'amour. D'autre part, s'il faut bien reconnaître qu'il n'a pas eu la chance de jeter dans la circulation quelqu'un de ces caractères qui font époque dans la littérature dramatique et dans le souvenir de l'humanité, qui passent de plain-pied de la scène dans le monde, et qu'il nous semble que nous avons toujours connus, s'il n'a pas le sens profond de la vie qui explique le pouvoir créateur d'un Molière ou d'un Shakespeare, il y a du moins dans ses pièces un grand nombre de personnages heureusement dessinés, qui ne se confondent nullement les uns avec les autres, dont chacun a sa physionomie propre et son expression personnelle. C'est un mérite qui n'est déjà pas si commun, et qui a son prix, quand il se combine, comme nous l'avons vu, avec l'abondance et l'élévation des idées; comme nous l'allons voir, avec une connaissance approfondie de la technique théâtrale et une conception originale de l'art.

CHAPITRE VI

LE THÉATRE DE PAUL HERVIEU : L'ART

La définition la plus large qu'on puisse donner de l'art, c'est qu'il est l'adaptation à une certaine fin de moyens propres à l'atteindre. Étudier l'art d'un écrivain dramatique, c'est donc, logiquement, déterminer d'abord la conception qu'il se fait du drame, puis examiner dans leur rapport avec cette conception les procédés dont il s'est servi pour la réaliser. Cette méthode est facile à suivre lorsque le dramaturge, comme il arrive souvent, se double d'un théoricien, lorsqu'il a pris soin, comme Corneille dans ses *Examens*, ou Molière dans sa *Critique de l'école des femmes*, comme Racine, Hugo ou Dumas fils dans leurs *Préfaces*, de préciser ses idées directrices, d'expliquer ses intentions, d'analyser ses procédés, de les discuter, de les justifier, et même quelquefois de les critiquer. La tâche est moins aisée, quand il n'a pas jugé à propos de se donner cette peine. Avant de comparer les moyens employés avec la fin poursuivie, il faut d'abord, de l'examen même de ces moyens, induire quel était le but que se proposait l'artiste. Alors seulement il est possible de mettre en balance le résultat cherché et le résultat obtenu. Tel est le cas pour Paul Hervieu. Cet homme, que l'on nous dépeint dans le commerce ordinaire de la vie et dans les relations mondaines comme particulièrement froid, réservé et sobre de paroles, s'est

montré tout aussi discret en ce qui concerne la conception et la genèse de son œuvre. Il ne nous en a à peu près rien dit. C'est à nous d'interroger son théâtre, d'en démêler l'orientation, d'en préciser les tendances, d'en faire la théorie, en nous réservant d'user comme d'un moyen de contrôle, des quelques confidences qu'il a pu çà et là, — bien rarement, — laisser échapper.

I

Quand on examine la technique de ce théâtre, le premier caractère, tout extérieur, par lequel on est aussitôt frappé, c'est la brièveté des pièces qui le composent. Cette brièveté est encore plus remarquable si on la compare à l'étendue que donnent aux leurs beaucoup d'auteurs dramatiques de la génération de Paul Hervieu ou de la génération précédente. Cinq actes, subdivisés parfois eux-mêmes en tableaux qui sont comme de petits actes, c'est la mesure à laquelle se conforme le plus souvent une pièce qui veut faire figure et se réclamer du grand art. Il y a même des drames en six actes, et il est arrivé une fois à Hervieu d'en faire jouer un de la sorte : c'est *Théroigne de Méricourt.* Mais *Théroigne de Méricourt* est, à tous égards, une exception dans son théâtre, un accident, tout comme à l'extrême opposé, le spirituel badinage de *Modestie,* qui tient en un seul acte, comme il convient à un simple lever de rideau. Sur les dix pièces qui restent, j'en trouve une en cinq actes, c'est *La Course du Flambeau;* une en quatre, c'est *Le Dédale;* deux en deux actes, *L'Énigme* et *Le Destin est maître ;* les six autres sont en trois actes. Cette statistique, dans sa sécheresse même, est parlante. Le type du théâtre d'Hervieu, c'est la pièce en trois actes, allongée parfois d'un acte ou deux, quand le sujet l'exige, mais parfois aussi réduite encore quand le sujet le permet.

Je ne veux pas exagérer l'importance des conséquences à tirer de cette arithmétique. L'essentiel est que l'œuvre soit bonne. Peu importe au surplus en combien de fractions elle se divise. Et le plus naturel et le plus raisonnable semble que le nombre de ces fractions soit en rapport avec les dimensions du sujet. C'est ce que dit fort sensément Hervieu lui-même, justifiant une certaine prédilection, parfois critiquée, de Pailleron, son prédécesseur à l'Académie Française, pour les pièces en un seul acte. « Je ne connais pas de loi de parturition qui déciderait que la cervelle des dramaturges, sous peine d'être mal conformée, devra mettre les actes au jour par plusieurs à la fois. Au contraire, si parmi les trois, quatre ou cinq actes qu'enfantent les esprits régulièrement multipares, il est rare que l'un de ces actes au moins ne soit pas chétif ou malingre, c'est qu'à être portés ensemble, ils se sont disputé la place et la substance (1). » Il paraît bien toutefois que l'habitude de répartir une pièce de théâtre en trois actes plutôt qu'en cinq ou en quatre marque une préférence pour la sobriété vigoureuse, et une tendance à resserrer le drame dans des limites plus étroites, de façon qu'il gagne en puissance ce qu'il perd en étendue. L'action est toujours une progression vers un terme. Mais cette progression se fait suivant un rythme plus ou moins rapide, plus ou moins lent, selon que des péripéties plus ou moins nombreuses viennent tantôt en ralentir, tantôt en précipiter le mouvement. Dans le théâtre d'Hervieu, ce rythme n'a ordinairement que trois temps, qui correspondent aux trois actes, et aussi aux trois éléments sans lesquels on ne peut concevoir une pièce de théâtre, à savoir l'exposition, le nœud et le dénouement. Le premier acte énonce les éléments du conflit; le deuxième l'engage; le troisième le termine. Toutes les pièces en trois actes qu'Hervieu a écrites se ramènent à ce type. Exemple :

(1) *Discours de réception à l'Académie Française*, 1900.

Les Paroles restent. Le premier acte nous apprend que Nohan aime Régine de Vesles; mais aussi qu'il est l'auteur responsable des calomnies qui courent contre la jeune fille. Le second, qui contient l'aveu fait par Nohan à Régine de son impardonnable légèreté, creuse entre les deux jeunes gens un abîme qui semble infranchissable. Le troisième nous les montre réconciliés et heureux, si une parole lancée méchamment par Mme de Maudre ne tuait Nohan comme d'un coup de poignard. Dans les pièces qui n'ont que deux actes, les trois temps se retrouvent, mais le mouvement des deux derniers s'accélère. Ainsi, dans *L'Énigme*, c'est le second acte qui, sans prendre aucunement des proportions démesurées qui rompraient l'équilibre de la composition dramatique, contient à la fois le nœud et le dénouement. Il commence par la découverte que font les deux frères de Gourgiran du rendez-vous nocturne que l'une des deux jeunes femmes a assigné à Vivarce, dans le salon du château. Il se clôt par le suicide de Vivarce et l'aveu de Léonore. Je ne crois pas que la destinée tragique de deux êtres puisse se décider au théâtre en moins d'actions, de scènes et de paroles. Je ne crois pas qu'aucun dramaturge ait enchaîné les événements avec une rapidité plus foudroyante, ni tiré plus directement, plus immédiatement d'une situation donnée tout ce qu'elle recélait de passions furieuses, de larmes et de malheur. C'est peu de dire que l'intérêt est pressant : il est haletant; les personnages sont lancés dans une sorte de course à l'abîme qui ne se ralentit pas un seul instant, et que nous suivons avec une attention fiévreuse, sans avoir le temps de nous reconnaître et de nous ressaisir.

Ce resserrement extrême de l'action entraîne un certain nombre de conséquences. Tout d'abord le resserrement dans le temps et le resserrement dans l'espace. Plus on réduit la durée que demande l'action pour se développer sur la scène, plus il faut, sous peine d'invraisemblance,

réduire celle qu'elle est censée avoir eue dans la réalité. Je sais bien que les entr'actes n'ont pas de valeur fixe et précise, et que dans chacun d'eux on peut enfermer des années. Hervieu use assez volontiers de ce procédé, mais ce n'est ordinairement qu'entre le premier et le second acte, où il est évidemment le plus acceptable, où il nuit le moins, en tous cas, à la rapidité de l'action. Le premier acte nous met au courant d'une situation dont les conséquences peuvent ne se révéler que longtemps après, et même ont besoin parfois d'un certain délai pour se produire. Ainsi, dans *La Loi de l'Homme,* nous voyons, au premier acte, M. et Mme de Raguais faire leur séparation à l'amiable. Cinq ans se passent. Nous les retrouvons au second acte dans un état d'antagonisme violent créé par les projets d'établissement de leur fille Isabelle. Évidemment, cet intervalle était nécessaire. Il fallait permettre à la jeune fille d'atteindre l'âge du mariage : à supposer qu'elle y fût arrivée dès le début de la pièce, la situation n'aurait pas été la même, et peut-être même la pièce n'aurait-elle pas existé, car il est bien difficile d'admettre qu'à la veille de marier sa fille, une mère, eût-elle les plus légitimes griefs, eût consenti à étaler aux yeux de tous les misères de son foyer. Exceptionnellement, l'intervalle se trouve mis entre le second et le troisième acte. Ainsi dans *Les Tenailles.* L'incompatibilité d'humeur qui s'est manifestée dès les premières scènes entre Fergan et Irène atteint son comble au cours du deuxième acte, lorsque la jeune femme revendique violemment sa liberté. Elle semble avoir épuisé ses conséquences dramatiques à la fin de ce même acte, quand Fergan refuse non moins violemment de rendre cette liberté qu'Irène redemande. La lutte reprendra au troisième acte, dix ans plus tard, à propos de l'éducation du petit René. Une seconde fois les deux époux se dresseront l'un contre l'autre. Nouveau conflit, qui est la suite naturelle et logique, mais non pas attendue, du premier,

puisque dans la première phase de ce duel intime, l'enfant n'existait pas encore. C'est comme une seconde pièce qui vient s'ajouter à la première, à la façon d'un appendice ou d'un épilogue. L'unité n'est pas rompue, mais le mouvement est ralenti. L'action piétine avant de repartir à toute allure vers le dénouement. De telles temporisations ne sont pas pour plaire au génie essentiellement logique d'Hervieu. Aussi préfère-t-il de beaucoup les sujets qui se développent entièrement dans un laps de temps très limité : quelques semaines, comme dans *Les Paroles restent*, quelques jours, dans *Le Réveil*, un seul dans *Bagatelle*, dans *Connais-toi*, dans *L'Énigme*, dans *Le Destin est maître*. Entraîné par le besoin de précipiter l'action, de donner au drame une impulsion irrésistible, il en arrive tout naturellement à restaurer pour son usage personnel la vieille règle classique de l'unité de temps. Mais l'unité de temps implique à peu près nécessairement l'unité de lieu. Dans les pièces qu'Hervieu a écrites en quatre ou cinq actes, dans *Le Dédale*, dans *La Course du Flambeau*, chaque acte comporte un changement de décor. Dans les pièces en trois actes, on ne trouve en général que deux décors; même dans *Connais-toi*, il n'y en a qu'un; c'est le salon de Mme de Sibéran qui, succédant aux fonctions du vestibule tragique, abrite tour à tour tous les genres de conversation et accueille tous les personnages. A plus forte raison en est-il de même dans les pièces en deux actes, qui ne sont pas le type le plus fréquemment employé par Hervieu, mais celui qui s'accommode le mieux à la nature de son esprit, et l'idéal vers lequel il tend.

II

Voici donc l'action resserrée dans le cadre de ses trois actes, étroitement bornée dans l'espace et dans le temps. Elle ne peut tenir dans ces limites qu'à la condition d'être

simple. La simplification de l'action, tel est encore un des caractères éminents de l'art de Paul Hervieu. Quand je dis simplicité de l'action, il faut s'entendre. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucune complication dans l'intrigue. Il arrive même, au contraire, que, pour des raisons différentes, l'auteur multiplie les scènes et accumule les détails. Tantôt il faut préparer minutieusement la situation rare ou délicate dans laquelle il veut placer son personnage; tantôt il faut adapter le caractère de ce personnage aux nécessités de la situation. Si le drame, une fois engagé, va comme la foudre, la mise en train en est souvent longue et un peu pénible. L'acte d'exposition, le premier acte, est toujours le plus développé. Quelquefois même il faut lui en adjoindre un second. C'est ainsi que *Le Dédale*, au lieu des trois actes habituels à Hervieu, en a quatre. Le drame ne commence en vérité qu'au troisième acte, lorsque la faiblesse à laquelle Marianne s'est laissée aller à l'égard de son ex-mari, ouvre la crise de conscience dont elle ne saura comment sortir. Des deux hommes qui sont entrés l'un après l'autre dans sa vie, auquel doit-elle appartenir? Est-ce à celui auquel après son divorce elle s'est légalement unie, ou à celui qui a eu son premier amour et qui est le père de son enfant? Mais, pour en arriver là, il faut nous faire admettre bien des choses. Il faut organiser matériellement le concours de circonstances qui ramènera pour quelques jours Marianne au château de Nérange. Il faut, pour expliquer son remariage avec Guillaume le Breuil, nous apprendre préalablement celui de M. de Pogis, qui a détruit tout espoir de réconciliation entre les époux. Mais pour que la défaillance de Marianne soit, je ne dis pas excusable, mais possible, il faut faire mourir la seconde Mme de Pogis. Il faut enfin nous faire comprendre le caractère de Marianne. Il faut nous la peindre faible, tendre, docile aux influences, d'autant plus prête à céder à M. de Pogis que, malgré les torts qu'il a eus envers elle, elle n'a jamais cessé de l'aimer,

mais, en même temps profondément honnête et sincère, incapable de ruser, de biaiser, de jouer un double jeu. Tout cela ne se fait pas en un clin d'œil, ni sans quelques complications qui réclament un certain effort de la part du spectateur.

Mais lorsque je parle de « simplicité », j'entends le mot au sens propre et technique, et comme désignant une unité absolue de l'action qui exclut tout hors-d'œuvre, tout épisode, tout développement qui ne concourt pas à amener le dénouement et ne va pas droit au but. Il n'est pas rare de trouver dans une pièce de théâtre, subordonnées à l'action principale et s'enchevêtrant avec elle, une ou deux actions secondaires. Il est même quelquefois difficile de décider quelle est la principale. Quelle est par exemple l'action principale du *Misanthrope?* Est-ce le projet de mariage avec Célimene? est-ce la querelle avec Oronte? est-ce le fâcheux procès pour lequel Alceste a mis dans sa tête qu'il ne visiterait pas les juges? Ces trois actions sont distinctes les unes des autres et ne se relient que par l'intérêt que le même personnage prend dans chacune d'elles. Elles convergent vers le même point, et aboutissent au même dénouement, qui est la fuite d'Alceste dans « un endroit écarté où d'être homme d'honneur il ait la liberté »; mais il est bien difficile de dire quelle est celle qui y contribue le plus et qui prend le pas sur les autres. C'est au point que des critiques vétilleux se sont posé la question de savoir si dans *Le Misanthrope* il y a même une action. Aucun d'eux n'éprouve le même embarras devant les drames de Paul Hervieu. Ici pas d'actions secondaires; à peine quelques incidents, comme l'amour de Rose de Mégée et du jeune de Farmont, l'idylle d'André d'Orcieu et d'Isabelle de Raguais, l'aventure d'Anna Doncières dans *Connais-toi.* Et quand je dis incidents, le terme n'est pas juste. Ce sont des rouages de l'intrigue, les plus extérieurs si l'on veut, mais non les moins utiles, et sans lesquels

le drame ou ne se produirait pas, ou évoluerait d'une autre façon. Dans tout le théâtre d'Hervieu, je ne vois qu'une action épisodique. Ce sont, dans *Le Dédale*, les démêlés conjugaux de Paulette de Saint-Éric. Mais les écarts de conduite et de langage de la sémillante Paulette nous valent de la part de Marianne des déclarations de principe qui sont, pour l'intelligence de son caractère, d'une importance capitale. Et le salon de Mme de Saint-Éric est un terrain neutre où l'auteur peut mettre en présence l'un de l'autre Mme Guillaume Le Breuil et son ci-devant mari. Rien n'est donné à la fantaisie. Tout a son but et son utilité.

Pas plus qu'il ne fait grâce aux épisodes, Hervieu ne multiplie les personnages secondaires. Il n'en admet qu'un petit nombre, ceux qui sont indispensables à la marche de l'action, ou sans lesquels les principaux acteurs seraient trop souvent réduits à monologuer. Il n'aime pas, comme certains auteurs dramatiques, à garnir la scène d'une équipe de comparses, qui vont, viennent, parlent, s'agitent, et s'efforcent par leur mouvement et leur verbiage de nous donner l'illusion de la vie. Le procédé a de l'animation et un certain cachet de réalisme. Il a l'inconvénient de disperser l'attention; il risque de la détourner sur des personnages insignifiants, au détriment des acteurs principaux. C'est une raison suffisante pour qu'Hervieu se soit abstenu de l'employer. Je ne vois que deux cas où il ait essayé d'imiter sur le théâtre le mouvement de la vie. C'est d'abord dans *Les Paroles restent*. Le premier acte nous introduit à une soirée qui se donne chez Mme de Sabécourt, non pas dans les salons où l'on danse et que remplit la foule des invités, mais dans le petit salon où sont dressées les tables de jeu. Nous y voyons figurer jusqu'à neuf personnages à la fois. Mais il n'y en a jamais plus de deux ou trois qui conversent ensemble, et les autres font tapisserie. De même le premier acte de *La Course du Flambeau* nous fait assister à la mati-

née où l'on célèbre les dix-huit ans de Marie-Jeanne Revel. Mais ici encore la fête se passe dans la coulisse, et la scène est occupée par un tranquille salon où deux par deux les personnages de premier rang peuvent se retirer tout à leur aise, s'expliquer sans craindre les importuns et prolonger leur tête à tête aussi longtemps qu'il leur plaît. Manifestement le souci de l'auteur n'est pas de frapper notre imagination ou nos sens par les apparences du mouvement et de la vie, mais d'opposer avec le plus de vigueur idées à idées, passions à passions, caractères à caractères. Le dialogue à deux personnages est la forme qui convient par excellence à remplir cet objet, et c'est aussi le type de scène qu'Hervieu préfère et où il réussit le mieux.

III

Justement parce qu'il réduit au strict minimum le nombre et le rôle des personnages secondaires et qu'il élimine les épisodes, le drame tel que le conçoit Hervieu exclut à peu près complètement ce mélange de tragique et de comique qui passe aux yeux de beaucoup de gens pour une des plus belles conquêtes du théâtre moderne. Ce n'est pas que l'auteur fût inhabile, s'il le voulait, à produire des effets de comique. J'ai eu l'occasion, en analysant ses contes, de noter son goût pour l'ironie, pour l'humour, pour la plaisanterie froide, voire même pour la charge et pour la caricature. On en retrouve quelques traces dans une de ses pièces, *Bagatelle*, la seule qu'il ait intitulée « comédie », voulant sans doute marquer par là une intention bien arrêtée d'amuser plutôt encore que d'émouvoir. Si on n'a pas précisément l'occasion d'y rire aux larmes, on y est souvent sollicité à sourire, de ce sourire discret, silencieux, un peu pincé même, qui est proprement le sourire de Paul Hervieu. On y voit passer quelques réjouis-

santes figures, croquées d'un trait vif et spirituel. C'est la maîtresse de céans, Mme Orlonia, une excellente personne, indulgente pour toutes les faiblesses de l'humanité, spécialement pour les faiblesses amoureuses. Sa richesse étant égale à sa bonté, on profite de l'une et de l'autre pour l'enrôler comme bienfaitrice dans toutes sortes d'œuvres aux vocables saugrenus : « Il y en a ! il y en a ! dit la bonne dame... Même il y en a qui m'ébouriffent un peu : « L'Amicale des bonnes à tout faire », « La Maternelle du « vice précoce. » Plus loin, cette association-ci, qui s'appelle « La Coopérative du repeuplement ». J'en distingue le but mieux que les méthodes. Mais en voilà une autre qui me semble travailler pour le contraire : « La Prévoyante des « familles déjà trop nombreuses »... Hum !... Enfin, ce sont de si braves gens qui m'ont fourrée dans ceci et dans cela !... » C'est Edwige, qui n'est ni fille ni veuve, son mariage ayant été annulé en cour de Rome, et qui, sur le point de contracter une nouvelle union, s'applique à recueillir sur le prétendant à sa main les renseignements les plus circonstanciés, en vue de s'éviter de nouvelles déceptions; c'est la lectrice Andrée, qui se vante d'un talent merveilleux pour la diction, et endort les gens en trois minutes, en leur lisant, il est vrai, un ouvrage qui fut à la mode il y a quatre-vingt-dix ans, *Le Solitaire* du vicomte d'Arlincourt; c'est Vureuil, un vieux beau qui poursuit de ses galanteries séniles tous les jupons qui passent à sa portée, et qui se fait remettre gentiment à sa place par la susdite Andrée, vertu pourtant sujette à caution. En cherchant bien, on rencontre encore, par-ci par-là, quelques touches de comique dans les autres pièces, dans celles particulièrement qui sont les plus anciennes en date, notamment dans *Les Paroles restent*. Mais c'est un comique très atténué, et si l'on peut ainsi parler, presque sérieux. En voici un exemple. Régine de Vesles, qui reçoit l'hospitalité de la comtesse de Ligueil, et qui est, comme on sait, artiste peintre, est occupée dans

son atelier, à faire le portrait du commandant de Ligueil, le mari de son amie. Au moment où le rideau se lève, le peintre et le modèle, également fatigués par une séance déjà longue, éprouvent le besoin de se détendre. Ligueil en profite pour jeter sur la toile où s'épanouit son image le coup d'œil de l'intéressé. Est-il certain qu'il ait le nez tout à fait aussi fort? Et la bouche n'est-elle pas une petite idée trop grande? Et les yeux : « Ne vous semble-t-il pas que je les aie un peu plus ouverts, un peu moins durs? Je ne prétends pas avoir de grands yeux, mais j'ai tout de même les yeux... grands. » Régine, qui a de bonnes raisons pour n'en point convenir, essaie de mettre cette prétendue divergence entre le portrait et l'original sur le compte d'une application excessive à la pose, qui a enlevé à la physionomie son expression naturelle. Mais, pense ingénument Ligueil, n'est-il pas naturel de poser quand on fait faire son portrait?

... Tous les portraits que l'on expose, ce sont les images de gens qui posent. Un particulier que l'on ne remarque point s'il passe à côté de vous, en chair et en os, vous inspire tout de suite une impression à son endroit, par sa manière de se présenter dans le cadre d'une toile. (*Il prend une attitude.*) On se dit : « Voilà un monsieur qui doit avoir de la conversation dans les sociétés d'archéologie », ou bien (*variant d'attitude*) : « Voilà un monsieur avec qui on ne doit pas pouvoir se lier en chemin de fer... » Le livret porte simplement : Portrait de M. H... Lisez : « Portrait de M. H... en train de faire faire son portrait. » Tous ces individus que l'argot du monde appelle des poseurs, leur qualification ne leur vient-elle pas de ce qu'ils se comportent toujours, au Bois, à table, au théâtre, à la salle d'armes, comme s'ils étaient au moment où l'on fixerait leurs traits pour la postérité?

Et il continuerait sur le même thème, si Régine, qui n'est pas en humeur de discuter, ne préférait lui céder tout de suite : « Enfin, posez, en posant le moins possible. »

Ce comique, on le voit, n'a rien d'étourdissant. Il a semblé encore excessif à l'auteur, qui, dans ses pièces pos-

térieures, — je mets *Bagatelle* à part, — s'est appliqué à garder un ton uniformément sérieux. Si par hasard une pointe presque imperceptible de comique s'y mêle au dialogue, c'est de ce comique inévitable et involontaire qui s'allie parfois aux situations les plus tristes ou les plus graves, dont les acteurs n'ont pas conscience, dont les spectateurs ne songent même pas à sourire, tant ils sont absorbés par le drame lui-même. C'est par exemple la naïve exclamation de la pauvre Anna Doncières, quand elle mesure les conséquences de son imprudence : « Je n'ai jamais eu de mauvais sentiments envers mon mari. En ce moment je donnerais tout au monde pour ne pas lui avoir causé de peine... Ah ! si j'avais pu prévoir de pareilles suites, soyez certaine que je serais toujours restée sage ! » Cette unité de ton, si exactement observée dans les pièces d'Hervieu, est rendue encore plus sensible par l'uniformité du style dans lequel elles sont écrites. Cette uniformité, dans une certaine mesure, s'explique. Les personnages que l'auteur met en scène n'appartiennent point aux catégories sociales qui ont au théâtre le monopole du parler savoureux et pittoresque; ce ne sont ni des ouvriers ni des paysans. Ce sont des gens du monde, parlant le langage de la bonne compagnie. Soit; mais encore ne sont-ils pas du même monde; les uns appartiennent à la noblesse, les autres à la haute ou à la moyenne bourgeoisie; ils diffèrent par le sexe et par l'âge, par l'esprit et par le caractère, par les goûts et par la profession. Il y a une chose par où ils se ressemblent tous, c'est leur manière de parler. Que ce soient des femmes ou des jeunes filles, des professeurs ou des gentilshommes campagnards, des explorateurs ou des clubmen, il serait impossible, si on ne les avait devant les yeux, de discerner à qui on a affaire, car ils parlent tous la même langue. Et cette langue, ce n'est pas le langage de la conversation, pas même, si l'on veut, le langage de la bonne conversation. C'est une langue châtiée, soignée,

guindée, dont toutes les phrases sont d'une absolue correction, d'une tenue irréprochable et d'une perfection un peu fatigante. C'est du style écrit, et non du style parlé. C'est le style de Paul Hervieu, quand Paul Hervieu s'appliquait. Il n'est pas douteux que cette impuissance à assouplir et à varier son style ne soit un défaut, et un défaut assez grave, chez un auteur dramatique. On l'a plus d'une fois reproché à Hervieu. Il en avait conscience. Il avoue, dans les confidences si précieuses qu'il a faites à M. Alfred Binet sur sa méthode de travail, que contrairement à l'habitude de certains auteurs, — de Curel, par exemple, — qui *écoutent* parler en eux leur personnage et écrivent pour ainsi dire sous la dictée de ces êtres fictifs et étrangers à leur moi, lui au contraire reste toujours lui-même et ne cesse pas un instant d'être en état de pleine conscience. « Quand il y a des nuances de sentiment à exprimer, dit-il, *je suis tout seul.* » Il n'est pas capable, pour employer le langage de la critique littéraire, de sortir de lui-même, de se mettre naturellement et comme d'instinct à la place et dans la peau de ses personnages; ou, pour parler comme les psychologues, il ne possède pas cette faculté de dédoublement qui permet à l'auteur dramatique véritablement doué de se donner autant d'âmes qu'il a de personnages à faire parler et agir. L'absence de cette faculté explique l'aptitude médiocre qu'il manifeste à créer des personnages vivants. Elle est responsable aussi de l'uniformité de son style. Les caractères sont bien étudiés, bien composés, logiquement construits, dessinés d'un trait ferme et net. La ligne est bonne. Ce qui manque, c'est la couleur, le pittoresque, l'imagination, la verve. Et peut-être, — parce que nous savons parfois cultiver nos défauts, en tirer parti et les tourner en qualités, — peut-être est-ce l'impossibilité de mettre dans son art du naturel, de la variété et de la souplesse qui a conduit Hervieu à accentuer encore cette raideur de formes, cette uniformité de ton, ce sérieux

immuable et cette dignité constante qui donnent à son théâtre une part de son originalité.

IV

Tels sont les caractères les plus marquants du genre dramatique ordinairement pratiqué par Paul Hervieu. A les énumérer ainsi l'un après l'autre, on est frappé de l'analogie, pour ne pas dire de la parfaite similitude qu'ils présentent avec les caractères traditionnels et universellement connus de notre tragédie classique. Concentration vigoureuse de l'action, qui porte le conflit des intérêts et des passions à l'état de crise aiguë, resserrement du drame dans les unités de temps et de lieu, longues et minutieuses préparations, brusques péripéties et dénouement rapide, exclusion de tout développement épisodique, de tout élément comique, ton soutenu, autant de traits qui nous remettent à l'instant même dans l'esprit tout ce que nous avons entendu dire de la règle des trois unités, de la différence des genres, de la noblesse tragique. Abstraction faite du caractère historique ou légendaire des sujets et de la rédaction en vers, le mécanisme dramatique qui a servi à Corneille et à Racine à composer *Polyeucte*, *Andromaque* ou *Phèdre* est aussi celui qui articule et soutient des pièces comme *Les Tenailles*, *Le Dédale*, *L'Énigme* et *La Course du Flambeau*. Si nous étions tentés d'en douter, nous en trouverions la déclaration faite par l'auteur lui-même dans le seul article où il ait jamais, à ma connaissance, exposé dogmatiquement quelques-unes des idées qu'il s'était formées sur son art, et qui vaut la peine, par suite, d'être analysé de près.

Cet article est intitulé *Pessimisme et Comédie* (1). Ce

(1) *Revue de Paris*, 15 avril 1900.

n'est pas un traité en forme, une dissertation ou un art poétique. C'est une réponse au grief que l'on faisait couramment vers la fin du siècle dernier au théâtre de nos meilleurs dramaturges, à celui de Brieux, à celui de François de Curel, à celui aussi d'Hervieu. On lui reprochait de manquer de gaîté, d'entrain et d'optimisme, de nous peindre la vie en noir, ou tout au moins en gris; en tout cas de ne pas nous la peindre en rose, comme il paraissait entendu que les auteurs dramatiques avaient eu le bon goût de faire jusque-là, comme faisaient notamment, affirmait-on, ceux de la génération précédente. On reconnaît l'éternelle antienne. Avec la manière froide et incisive qui lui est propre, Hervieu a bientôt dit leur fait à ces « prôneurs des anciens jours », comme les appelait le poète Horace : « Certes, ils sont un certain nombre qui se rappellent, il y a quelque trente ans, être sortis allègres, gaillards, l'âme épanouie, de ces mêmes salles de spectacles dont ils reviennent, à cette heure, sans s'être déridés, une moue aux lèvres, et de la mauvaise humeur dans tous les membres... Et c'est le tempérament des auteurs qu'ils trouvent le plus gravement changé ! » Il n'a pas de peine, au surplus, à prouver que la vieille gaîté française, ou même gauloise, pour ceux qui tiennent absolument à ce qu'on leur débite cet article, n'était pas morte vers 1900, qu'elle était même plus florissante que jamais, à en juger par la vogue dont continuaient de jouir les théâtres qui étaient les temples de cette gaîté, le Palais-Royal, les Variétés, Cluny, sans parler des multiples succursales, grandes ou petites, où, comme dit dédaigneusement l'auteur, « des tableautins de mœurs, avec de l'observation piquante, des péripéties composées et des dialogues prestes, servent les exigences de ceux qui considèrent le théâtre comme un lieu uniquement affecté à la désopilation des rates humaines ». Évidemment sa conception à lui est de nature toute différente; et si l'on peut reprocher à sa comédie,

ou à celle de ses pareils, de manquer de gaîté, c'est que sous cette appellation ambiguë de comédie on embrasse deux genres dramatiques tout à fait différents l'un de l'autre, l'un qui a pour objet exclusif de faire rire, selon la définition classique de la comédie, l'autre qui s'accorderait davantage avec la définition de la tragédie, qui est « l'art d'exciter l'émotion, la pitié, l'angoisse, — bref les mouvements nobles de l'âme, — sans faire sa place au rire ». Ainsi, poursuit-il, « à côté de la véritable comédie *plaisante*, revenant à son rôle primitif de n'être que *plaisante*, nous aurions de plus, sous le titre impropre de comédie, une sorte de tragédie masquée, larvée, non reconnue. Et à cette tragédie, de substance moderne, sans pompe, en prose, il ne siérait plus déjà de lui reprocher de s'assombrir que si la tragédie antérieure eût été vraiment de nature plus riante ». Non seulement les deux genres sont distincts, mais ils sont contraires et antagonistes. On fait dans la même pièce ou pleurer ou rire. On n'y fait pas alternativement ou à la fois rire et pleurer. On a essayé de le faire. Hervieu pense que la tentative ne vaut rien. Exceptionnellement Shakespeare a pu rendre viable ce phénomène violent de contraste, ce mélange de grotesque et de terrible qu'est le drame. Ce qui est possible à l'Anglais, né humoriste, ne l'est pas au Français. Et Hervieu se réjouit de constater que l'esprit tragique et la verve comique, qui, à l'origine, ne pouvaient se regarder en face, après avoir été assujettis à faire un assez long ménage ensemble, sont en train de vouloir rentrer chacun chez soi. Il voit dans le fait, l'application d'une loi naturelle, « la loi de retour, — si connue en physiologie, — qui, après des séries de croisements excessifs, ramène les sujets vers les types primitifs de l'espèce ». Il en va de même dans notre théâtre :

Quoi qu'aient tenté les inventions théâtrales pour combiner les moyens du comique et du tragique, on dirait qu'une loi de nature fait retourner ces genres à leur simplicité. La tragédie classique, avec ses

formes éternelles, a fait semblant de se retirer d'un monde où l'on ne porte plus de perruques. La comédie, avec la largeur de son titre générique, paraît presque suffire à embrasser aujourd'hui une production en majeure partie bourgeoise et familière. Mais une espèce résistante qu'elle comprend dans sa rubrique, l'espèce noire, ne veut pas se laisser absorber. Celle-ci retourne instinctivement à la tragédie, mais à la tragédie telle que les conditions modernes en suggèrent le renouvellement; non plus superbement drapée, mais contemporaine, raisonneuse, prosaïque, — non plus sanglante, mais sans échafaud pour son couperet sec.

Ainsi donc, — je laisse de côté les pages suivantes où Hervieu fait honneur de ce revirement à Henry Becque et à son théâtre, particulièrement aux *Corbeaux*, — ainsi donc il n'y a pas d'hésitation possible : sous le nom de comédie, de drame, de pièce, sous tel nom qu'il plaira, ce qu'Hervieu a voulu écrire, c'est une tragédie, non pas, bien entendu, « une tragédie à perruque », — celle-là depuis longtemps s'est retirée du monde, — mais une tragédie de substance moderne, sans pompe et sans emphase, une tragédie « contemporaine, raisonneuse et prosaïque ». Voilà, après des tâtonnements dont son théâtre porte la trace, l'objet qu'il a choisi et décidé de poursuivre. Voilà le but suprême auquel tend son art. Maintenant que nous le voyons posé par lui-même et de façon si nette, il nous est plus facile encore de mesurer jusqu'à quel point il s'en est approché et d'assurer notre jugement.

Je ne voudrais pas donner dans le pédantisme, ni instituer une querelle de mots. Qu'une pièce de théâtre soit qualifiée tragédie, ou comédie, ou drame, ou tout simplement pièce, ce qui n'engage à rien, ne compromet rien, ne tranche rien, et peut contenter ou mécontenter tout le monde, cela importe peu, pourvu qu'elle soit bonne. Et si l'on veut savoir quand une pièce est bonne, on peut le demander à Molière, auquel on ne refusera pas sans doute quelque compétence. « Je voudrais bien savoir, dit-il dans *La Critique de l'École des Femmes*, si la grande règle de

toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. » Cependant je ne puis m'empêcher de faire remarquer que si les pièces d'Hervieu contiennent des éléments et produisent des effets qu'on peut qualifier de tragiques, elles ne peuvent être assimilées totalement aux pièces de Sophocle, de Shakespeare ou de Racine, et qu'il faut forcer les termes pour faire du *Dédale*, de la *Course du Flambeau* ou de *L'Énigme* ce que, depuis les Grecs, on a coutume de nommer une tragédie. Ce qui constitue essentiellement la tragédie, selon Paul Hervieu, il semble que ce soit le pathétique des situations, la simplicité des moyens, et, planant sur l'œuvre tout entière, le sentiment d'une puissance mystérieuse et toujours présente, d'une nécessité inéluctable contre laquelle se révolte la conscience humaine, puissance qu'on n'appelle plus comme autrefois Destin ou Némésis, mais loi de la nature ou fatalité des passions, qui ne se manifeste plus par des songes, des visions, des présages, des oracles ni des Erinnyes, mais par l'enchaînement inévitable, irrésistible des causes et des effets. Et tout cela, j'en conviens, nous le trouvons dans les œuvres de Paul Hervieu. Mais nous l'y trouvons à un moindre degré. Je laisse de côté la question technique, que j'ai déjà longuement traitée. Mais peut-on, pour ce qui est de la violence, comparer les passions que nous peint le drame moderne à celles que nous étale la tragédie. Sabine Revel, pour sauver sa fille et son gendre du déshonneur, tue sa mère. Pardon; elle ne la tue pas, elle l'expose seulement à la mort. Elle court un risque qui à lui seul est effrayant. Mais son acte est-il comparable à celui de Clytemnestre égorgeant de sang-froid Agamemnon dans son sommeil, comme un bœuf auprès de la crèche? Marianne Vilard-Duval est amenée par un concours de circonstances que l'auteur s'est efforcé de rendre aussi pressantes que possible, à trahir au profit de son premier mari la fidélité qu'elle

doit au second. On aura beau invoquer une sorte de droit du premier occupant auquel la pauvre femme ne pourrait se soustraire, on ne réussira pas à nous convaincre qu'avec un peu plus de décision à tel ou tel moment de sa vie, elle n'aurait pas évité la situation, assurément fort pénible, où elle se trouve. Son cas n'a qu'une analogie lointaine avec celui d'Œdipe, condamné, quoi qu'il fasse, à devenir parricide et incestueux. Et de plus, il y a deux éléments essentiels de la tragédie que nous ne retrouvons pas dans les pièces de notre auteur, que nous n'y retrouverions pas, quand bien même le pathétique et la fatalité en seraient portés au plus haut point de violence ou de rigueur. L'un, c'est la poésie qu'ajoute au drame son recul dans un passé lointain, le magnifique décor que lui prête l'histoire, la brume merveilleuse dont l'enveloppe la légende; l'autre, c'est la grandeur de la cause, l'ampleur des conséquences, l'importance des intérêts engagés. Deux misérables mettront autant d'acharnement à se disputer un morceau de pain que deux rois à s'arracher un empire. Prétendra-t-on sans paradoxe que nous éprouvions devant l'un et l'autre spectacle une émotion, je ne dirai pas seulement égale, mais de même qualité? Supposez que Macbeth assassine Banquo pour lui prendre, non pas une couronne, mais une bourse pleine d'or. Le crime sera pareil, et pareil pourra être le remords. Mais prendrons-nous au drame, dans l'un et l'autre cas, le même intérêt? Ou bien encore admettez que ce soit non pas une lutte de peuple à peuple, mais une simple rivalité de famille à famille qui dresse les uns contre les autres les Horaces et les Curiaces; la situation de Sabine et de Camille, déchirées entre les deux partis, ne sera pas moins touchante; mais le dénouement de la lutte sera-t-il attendu avec autant d'impatience que si, dans l'affaire, les destinées de deux nations se trouvent en jeu? Au lieu de prétendre avec Beaumarchais que la tragédie ne nous intéresse pas, parce qu'elle peint des rois et non des hommes,

il faut reconnaître au contraire que si elle a le pouvoir de produire sur nous des impressions fortes, c'est parce qu'elle nous peint des hommes qui sont des rois, parce qu'elle amplifie l'émotion proprement humaine de tout ce qu'une condition supérieure et une situation exceptionnelle peuvent ajouter de grandeur aux passions, de retentissement aux catastrophes, et de relief à des actes qui, provenant de personnages de condition ordinaire et moyenne, ne dépasseraient pas de beaucoup l'intérêt d'un simple fait divers.

Ne confondons pas, par conséquent, la tragédie moderne sans pompe et sans emphase, la tragédie « contemporaine, raisonneuse et prosaïque » que nous définit Hervieu, avec la tragédie héroïque, la seule à qui doive être réservée, si l'on veut s'entendre, le nom de tragédie. Reconnaissons plutôt que ce qu'il a tenté de réaliser, lui et d'autres, c'est quelque chose dont l'essai avait été fait, sans grand succès d'ailleurs, assez longtemps avant eux. C'est la tragédie domestique ou tragédie bourgeoise, si on tient à ce mot de tragédie; ou, pour parler plus clair, c'est le drame dont au dix-huitième siècle Diderot et Beaumarchais se sont institués les théoriciens, dont ils ont cru nous donner les modèles dans *Le Fils naturel* et dans *Le Père de famille*, dans *Eugénie* et dans *Les Deux Amis*, dont l'humble et honnête chef-d'œuvre a été celui de Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*. Il ne serait pas difficile de montrer en détail la parenté qui unit à cent cinquante ans d'intervalle les deux tentatives, au point qu'elles ont éprouvé la même difficulté à se faire jour entre les deux formes d'art consacrées par la tradition, la tragédie et la comédie. Qu'on se rappelle seulement la définition que Diderot donne du genre nouveau dont il se faisait dans la littérature dramatique l'introducteur et le parrain : « Puisque ce genre est privé de la vigueur de coloris des genres extrêmes entre lesquels il est placé, il ne faut rien négliger de tout ce qui peut lui donner de la force. Que le sujet en soit important;

et l'intrigue, simple, domestique, et voisine de la vie réelle... Les nuances empruntées du genre comique sont-elles trop fortes? L'ouvrage fera rire et pleurer; et il n'y aura plus ni unité d'intérêt ni unité de coloris... Il serait dangereux d'emprunter, dans une même composition, des nuances du genre comique et du genre tragique. Connaissez bien la pente de votre sujet et de vos caractères, et suivez-la. Que votre morale soit générale et forte. Point de personnages épisodiques (1). » Est-il besoin de souligner les ressemblances, par elles-mêmes frappantes, qu'il y a entre la conception de Diderot et celle qui guide aujourd'hui quelques-uns de nos meilleurs dramaturges. L'avantage que ceux-ci ont sur leurs prédécesseurs, ce n'est point d'avoir élaboré de meilleures théories, c'est d'avoir apporté dans l'application d'idées analogues, un sens du théâtre et un goût de l'art qui faisaient trop sensiblement défaut aux réformateurs du dix-huitième siècle, et dont l'insuffisance les a fait glisser, à leur insu, vers cette forme inférieure et vulgaire de la littérature dramatique qui s'appelle le mélodrame.

Le mélodrame, là est encore aujourd'hui l'écueil de la tragédie bourgeoise. C'est le mot que des critiques malintentionnés ont prononcé, à tort, à mon avis, à propos de *L'Énigme* et du *Dédale*. Je ne crois pas utile de discuter à fond la question. Si on ne doit pas confondre le drame d'Hervieu avec celui de Sophocle, il est encore moins possible de l'identifier avec celui de Pixerécourt et de ses modernes successeurs. Il suffit de mesurer la distance qu'il y a entre la moralité banale du drame populaire, récompense des bons et punition des méchants, et les idées originales ou profondes qu'Hervieu développe dans la douzaine de pièces que j'ai, à ce point de vue, assez longuement analysées. Il faut reconnaître toutefois que son théâtre prête dans quelque mesure, dans une mesure infini-

(1) *Dorval et moi, troisième entretien.*

ment moindre, au reproche qu'on a souvent adressé au mélodrame, — qu'on a adressé aussi, et avec raison, à certaines tragédies de Corneille, — qui est d'inventer des situations émouvantes, pathétiques, extraordinaires, et d'y adapter ensuite des caractères faits exprès pour elles, au lieu de concevoir fortement les caractères, de les étudier, de les fouiller, et de produire par le jeu naturel des intérêts et des passions, les situations les plus propres à les développer. Cette faiblesse relative des caractères, que j'ai déjà signalée à plusieurs reprises, est dans les drames d'Hervieu, par ailleurs d'une inspiration si élevée, d'une exécution si attentive et si sûre, le défaut capital, celui qui l'a empêché d'écrire le chef-d'œuvre du genre dont il avait, avec beaucoup d'intelligence et de netteté, défini la nature, fixé le but et discerné les moyens.

Universitas BIBLIOTHECA Orientalis

CONCLUSION

Telle est, considérée tour à tour sous ses trois grands aspects, l'œuvre de Paul Hervieu. Quel jugement convient-il, en terminant, de porter sur elle et sur son auteur ? Quel sera celui de cette opinion publique plus impartiale, puisqu'elle ne se prononce que sur les morts. plus éclairée, parce qu'elle juge de plus haut et de plus loin, qu'on appelle la postérité? De ces contes, de ces romans, de ces drames que les contemporains ont lus ou applaudis, qu'est-ce que le temps engloutira dans l'oubli où sombrent tant de choses? Que laissera-t-il subsister? Si l'on admet volontiers que *La Bêtise parisienne* et les *Notes sur la Société* peuvent s'ignorer sans grand dommage, il semble que quelques-unes des mieux réussies parmi les nouvelles d'Hervieu, ou des études de mœurs comme *Peints par eux-mêmes* et *L'Armature* ont droit d'occuper, dans le genre auquel elles appartiennent, une place distinguée; que même il s'en faut de peu, — seulement d'un style plus souple ou d'un art plus vivant, — que des pièces comme *Les Tenailles* et *Connais-toi,* comme *Le Dédale* et *La Course du Flambeau,* ne prennent l'air du chef-d'œuvre. Mais, sans prétendre dicter son choix à l'avenir, ce que dès maintenant on croit pouvoir affirmer, c'est que l'histoire de la littérature française mentionnera, quoi qu'il arrive, le nom de Paul Hervieu comme celui d'un écrivain qui a placé haut son idéal artistique et qui

a mis à le réaliser une ingéniosité, une application, une persévérance dignes d'admiration et de respect. La nature l'avait prédisposé à être un observateur pénétrant, sans illusions et sans indulgence, un moraliste systématique, quelque chose comme un La Rochefoucauld bourgeois. Elle l'avait doué de ténacité plutôt que de facilité, de force plutôt que de grâce. Elle ne lui avait donné ni la verve qui fait le conteur, ni l'imagination qui fait le romancier, ni le pouvoir créateur qui fait l'auteur dramatique. Il a voulu être tout cela, et il l'a été. Il est parvenu à posséder, dans une certaine mesure, les qualités que de naissance il n'avait pas. Il a eu tout ce qu'on peut s'assurer, comme disait Bossuet, « par conseil et par prévoyance »; tout, sauf le génie, qui ne s'acquiert pas. Au lendemain de sa mort, on l'a placé, avec un enthousiasme assurément excessif, au rang d'Eschyle et de Shakespeare. De telles exagérations conviennent à l'oraison funèbre. Le critique les y laisse, et se borne à saluer dans l'écrivain prématurément disparu un talent vigoureux et probe, un des meilleurs dramaturges d'une génération qui en a compté d'excellents, un homme qui honore son temps et son pays, et qui, s'il a été, comme je le disais en commençant, bien traité par la fortune, paraît avoir mérité ce bonheur.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 7

CHAPITRE I. — L'homme, son tour d'esprit, sa formation littéraire 9

CHAPITRE II. — Le conteur. 32

CHAPITRE III. — Le moraliste 54

CHAPITRE IV. — Le théâtre de Paul Hervieu : les idées. 80

CHAPITRE V. — Le théâtre de Paul Hervieu : les passions et les caractères. 101

CHAPITRE VI. — Le théâtre de Paul Hervieu : l'art 124

CONCLUSION 147

NANCY, IMPRIMERIE BÉRGER-LEVRAULT — JUILLET 1917

1223 4 -110

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

CE

a39003 002484185b

CE PQ 2275
.H7Z64 1917
COO ESTEVE, EDMO PAUL HERVIEU
ACC# 1223353